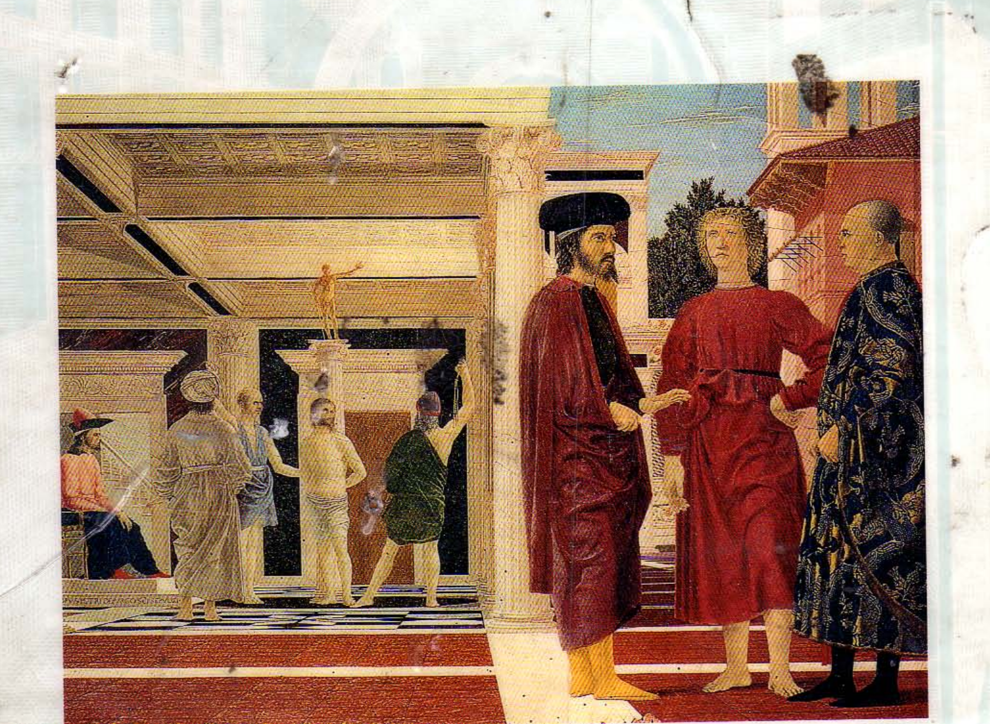
RICHARD SENNETT

CARNE Y PIEDRA

El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental

Alianza Editorial



RICHARD SENNETT

CARNE Y PIEDRA

El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental



Alianza Editorial

Título original:
Flesh and Stone. The Body and the City in Western Civilization
Traducción:
César Vidal

A Hilary

cultura Libre

Calle J. I. Luca de Tena, 15; teléf. 393 88 88. 28027 Madrid
ISBN: 84-206-9489-4
Depósito legal: M. 7.168-1997
Fotocomposición e impresión: EFCA, S. A.
Printed in Spain

ÍNDICE



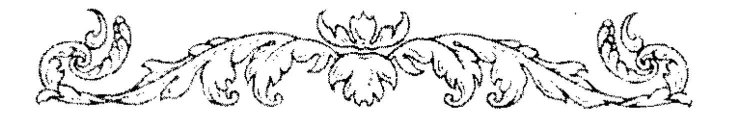
Segunda parte

IMPULSOS DEL CORAZÓN

Tercera parte

ARTERIAS Y VENAS

NOTA DE AGRADECIMIENTO



La primera versión de *Carne y piedra* fue presentada en la Universidad Goethe de Frankfurt en 1992. Me gustaría dar las gracias a mi anfitrión, el profesor Jurgen Habermas, por reflexionar conmigo sobre numerosos problemas. El trabajo dedicado a las ciudades antiguas avanzó durante una estancia en la American Academy de Roma en 1992-93. Me gustaría agradecer a su presidenta, Adele Chatfield-Taylor, y a su profesor ayudante, Malcolm Bell, su extremada amabilidad. Pude acceder a los manuscritos de la Biblioteca del Congreso gracias a una estancia en el Woodrow Wilson International Center for Scholars en 1993, lo que me gustaría agradecer a su director, el doctor Charles Blitzer.

Este libro fue sometido a la lectura de varios amigos. El profesor Glen Bowersock, del Institute for Advanced Study, me proporcionó la clave para escribir el capítulo inicial; el profesor Norman Cantor, de la universidad de Nueva York, me ayudó a encontrar un contexto para los capítulos sobre el París medieval; el profesor Joseph Rykwert, de la universidad de Pennsylvania, me orientó minuciosamente a lo largo de la historia de la arquitectura; el profesor Carl Schorske, de la universidad de Princeton, me ayudó con el capítulo sobre la Ilustración; la profesora Joan Scott, del Institute for Advanced Study, leyó el manuscrito completo con una mirada compasivamente escéptica, al igual que el profesor Charles Tilly, de la New School for Social Research.

En la editorial W. W. Norton, Edwin Barber leyó este libro con cuidado y comprensión, lo mismo que Ann Adelman, que realizó la edición del manuscrito con el debido respeto a la vanidad del autor. El diseño del libro se debe a Jacques Chazaud y su producción a Andrew Marasia.

Mis amigos Peter Brooks y Jerrold Seiger me apoyaron con su amabilidad y sus comentarios. Ambos hicieron menos solitario el proceso de redacción, al igual que mi esposa, Saskia Sassen, que es una animosa compañera en la aventura de nuestra vida. Este libro está dedicado a nuestro hijo, cuyo crecimiento nos ha proporcionado el mayor de los placeres precisamente durante el período en que este libro también estaba creciendo.

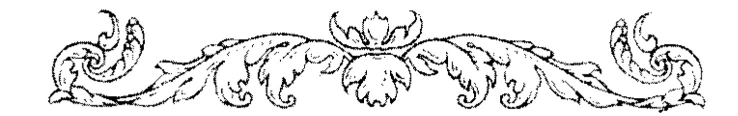
Tengo una deuda especial con los estudiantes que han trabajado conmigo durante los últimos años. Molly McGarry se encargó de la investigación relativa a los edificios, los mapas y las imágenes del cuerpo; Joseph Femia me ayudó a comprender el funcionamiento de la guillotina, y me he basado en sus trabajos; Anne-Sophie Cerisola me ayudó con las traducciones francesas y las notas. No podría haber escrito este libro sin la ayuda de mi ayudante graduado David Slocum, que siguió la pista de las fuentes con perseverancia y leyó las interminables variaciones del manuscrito con sumo cuidado.

Finalmente, mi deuda mayor es la contraída con mi amigo Michel Foucault, con el que comencé a investigar la historia del cuerpo hace quince años. A su muerte, dejé de lado el inicio del manuscrito, retomando este trabajo algunos años más tarde con un espíritu diferente. No creo que *Carne y piedra* sea un libro que hubiera agradado al Foucault más joven. Por razones que explico en la Introducción, fueron los últimos años de Foucault los que me sugirieron otra manera de escribir esta historia.

Una ciudad está compuesta por diferentes clases de hombres;
personas similares no pueden crear una ciudad.

ARISTÓTELES, *Política*

INTRODUCCIÓN



El cuerpo y la ciudad

Carne y piedra es una historia de la ciudad contada a través de la experiencia corporal de las personas: cómo se movían hombres y mujeres, qué veían y escuchaban, qué olores penetraban en su nariz, dónde comían, cómo se vestían, cuándo se bañaban, cómo hacían el amor en ciudades que van desde la antigua Atenas a la Nueva York contemporánea. Aunque este libro pretende comprender el pasado a través de los cuerpos, es más que un catálogo histórico de sensaciones físicas sentidas en el espacio urbano. La civilización occidental ha tenido un problema persistente a la hora de honrar la dignidad del cuerpo y la diversidad de los cuerpos humanos. He intentado comprender cómo estos problemas relacionados con el cuerpo han encontrado expresión en la arquitectura, en la planificación urbana y en la práctica de la misma.

Me impulsó a escribir esta historia el desconcierto ante un problema contemporáneo: la privación sensorial que parece caer como una

maldición sobre la mayoría de los edificios modernos; el embotamiento, la monotonía y la esterilidad táctil que aflige el entorno urbano. Esta privación sensorial resulta aún más asombrosa por cuanto los tiempos modernos han otorgado un tratamiento privilegiado a las sensaciones corporales y a la libertad de la vida física. Cuando comencé a explorar la privación sensorial en el espacio, tuve la impresión de que el problema se limitaba a un fracaso profesional: los arquitectos y urbanistas contemporáneos de alguna manera habían sido incapaces de establecer una conexión activa entre el cuerpo humano y sus creaciones. Con el paso del tiempo me di cuenta de que el problema de la privación sensorial en el espacio tiene causas más amplias y orígenes históricos más profundos.

1. EL CUERPO PASIVO

Hace algunos años fui con un amigo a ver una película que proyectaban en un centro comercial situado en un suburbio cercano a Nueva York. Durante la guerra de Vietnam una bala había destrozado la mano izquierda de mi amigo y los cirujanos militares se habían visto obligados a amputársela por encima de la muñeca. Ahora llevaba un artefacto mecánico dotado de dedos y pulgar de metal que le permitía utilizar cubiertos y escribir a máquina. La película que vimos resultó ser una epopeya bélica particularmente sangrienta a lo largo de la cual mi amigo permaneció impasible, ofreciendo de manera ocasional comentarios técnicos. Cuando concluyó, salimos y nos quedamos fumando en el exterior a la espera de que llegaran otras personas. Mi amigo encendió su cigarrillo con lentitud. Después, sujetándolo con su garra se lo llevó a los labios con firmeza, casi orgullosamente. Los espectadores habían pasado dos horas viendo cuerpos destrozados y despanzurrados, aplaudiendo de manera especial las escenas más espectaculares y disfrutando a fondo de la sangre. La gente que salía pasaba a nuestro lado, contemplaba con desazón la prótesis de metal y se apartaba. En seguida nos convertimos en una isla en medio de ellos.

Cuando el psicólogo Hugo Munsterberg vio por primera vez una película muda en 1911, pensó que los medios de masas contemporáneos podían embotar los sentidos. En una película, «el mundo exterior sólido ha perdido su peso —escribió—, se ha visto liberado del espacio, del tiempo y de la causalidad». Temía por ello que «las películas... pudieran provocar un aislamiento completo del mundo práctico» [1]. De la misma manera que a pocos soldados les gustan las

películas con profusión de cuerpos despanzurrados, las imágenes filmadas de placer sexual tienen muy poco que ver con la experiencia sexual de amantes reales. Pocas películas muestran a dos ancianos haciendo el amor o a personas gordas desnudas. El sexo cinematográfico es estupendo la primera vez que las estrellas se van a la cama. En los medios de masas, se establece una división entre lo representado y la experiencia vivida.

Los psicólogos que siguieron a Munsterberg explicaron esa división centrándose en el efecto de los medios de masas sobre los espectadores así como en las técnicas de los mismos medios. El contemplar pacifica. Quizás unos pocos entre los millones de adictos a contemplar torturas y violaciones en la pantalla se sientan estimulados a convertirse a su vez en torturadores y violadores, pero la reacción ante la mano de metal de mi amigo muestra otra respuesta ciertamente más común: la experiencia vicaria de la violencia insensibiliza al espectador ante el dolor real. En un estudio sobre este tipo de telespectadores, por ejemplo, los psicólogos Robert Kubey y Mihaly Csikszentmihalyi descubrieron que «la gente suele hablar de sus experiencias relacionadas con la televisión como si se tratara de algo pasivo, relajante y que implica relativamente poca concentración» [2]. El consumo elevado de dolor simulado, al igual que de sexo simulado, sirve para embotar la conciencia corporal.

Aunque contemplamos y comentamos las experiencias corporales de manera más explícita que nuestros bisabuelos, nuestra libertad física quizá no sea tan grande como parece. A través de los medios de masas, por lo menos, experimentamos nuestros cuerpos de una manera más pasiva que aquellos que temían sus propias sensaciones. ¿Qué será entonces lo que lleve al cuerpo a una vida moral y sensata? ¿Qué hará que las personas contemporáneas sean más sensibles y conscientes unas de otras?

Es evidente que las relaciones espaciales de los cuerpos humanos determinan en buena medida la manera en que las personas reaccionan unas respecto a otras, la forma en que se ven y escuchan, en si se tocan o están distantes. El lugar donde vimos la película de guerra, por ejemplo, influyó en la manera en que otros reaccionaron con pasividad ante la mano de mi amigo. Se trata de un enorme centro comercial de la periferia norte de la ciudad de Nueva York. No tiene nada de especial, simplemente consiste en unos treinta comercios abiertos hace una generación en la cercanía de una autopista. Incluye varios cines y está rodeado por un laberinto de aparcamientos enormes. Es un resultado de la gran transformación urbana que se está producien-

do y que está desplazando a la población de los centros urbanos densamente poblados hacia espacios más reducidos y amorfos, urbanizaciones situadas en los suburbios, centros comerciales, zonas de oficinas y parques industriales. Si un cine en un centro comercial de los suburbios es un lugar de encuentro para degustar el placer de la violencia con la comodidad que proporciona el aire acondicionado, este gran desplazamiento geográfico de población a espacios fragmentados ha tenido un efecto mayor debilitando la sensación que proporciona la realidad táctil y apaciguando el cuerpo.

Ello obedece en primer lugar a la experiencia física que posibilitó la nueva geografía, la experiencia de la velocidad. Hoy en día viajamos a velocidades que nuestros antepasados ni siquiera podían concebir. Las tecnologías relacionadas con el movimiento —desde los automóviles a las autopistas continuas de hormigón armado— han posibilitado que los enclaves humanos rebasen los congestionados centros y se extiendan hacia el espacio periférico. El espacio se ha convertido así en un medio para el fin del movimiento puro —ahora clasificamos los espacios urbanos en función de lo fácil que sea atravesarlos o salir de ellos. El aspecto del espacio urbano convertido en esclavo de estas posibilidades de movimiento es necesariamente neutro: el conductor sólo puede conducir con seguridad con un mínimo de distracciones personales. Conducir bien exige señales convencionales, líneas divisorias y alcantarillas, además de calles carentes de vida aparte de otros conductores. A medida que el espacio urbano se convierte en una mera función del movimiento, también se hace menos estimulante. El conductor desea atravesar el espacio, no que éste atraiga su atención.

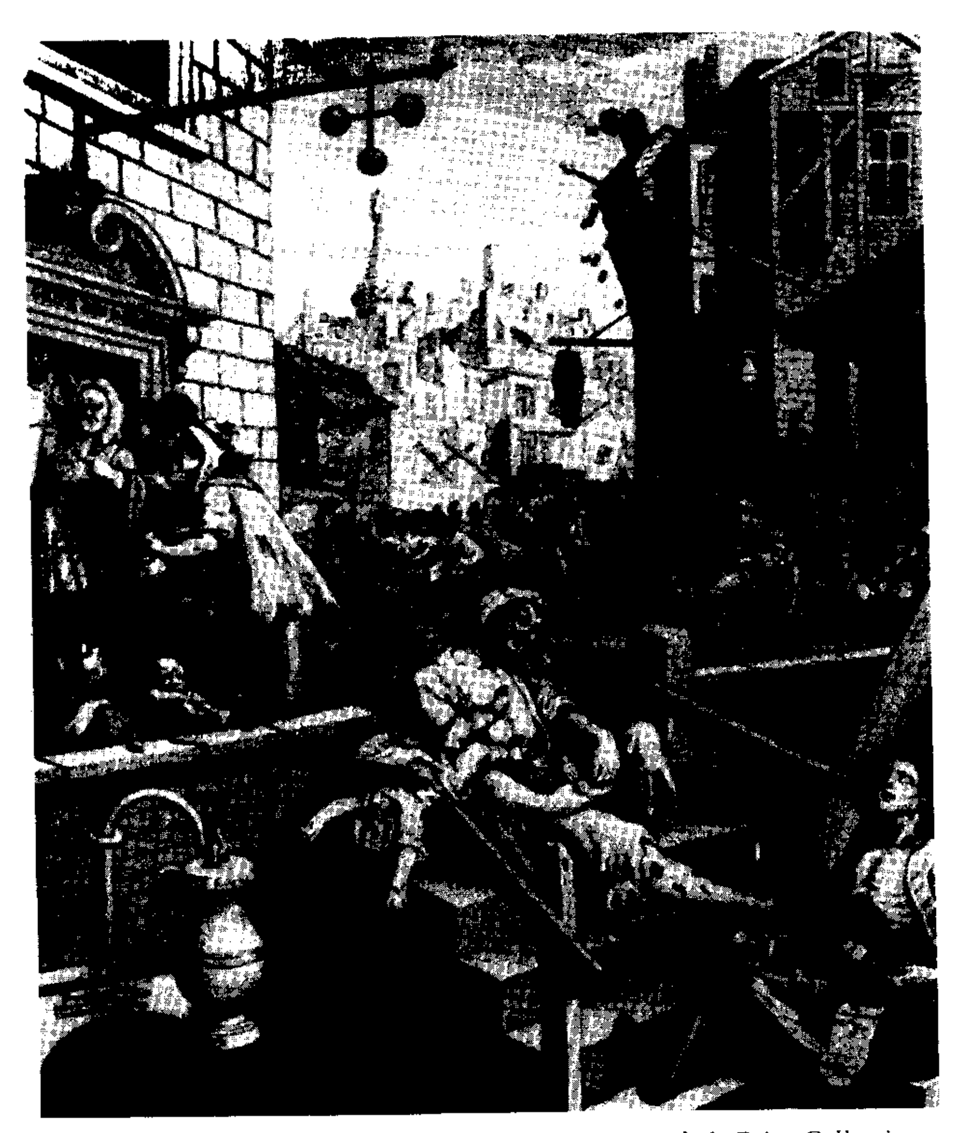
La condición física del cuerpo que viaja refuerza esta sensación de desconexión respecto al espacio. La propia velocidad dificulta que se preste atención al paisaje. Como complemento del aislamiento que impone la velocidad, las acciones necesarias para conducir un automóvil, el ligero toque del acelerador y de los frenos, las miradas continuas al espejo retrovisor, son micromovimientos comparados con los arduos esfuerzos que exigía conducir un coche tirado por caballos. Navegar por la geografía de la sociedad contemporánea exige muy poco esfuerzo físico y, por tanto, participación. Lo cierto es que en la medida en que las carreteras se han hecho más rectas y uniformes, el viajero cada vez tiene que preocuparse menos de la gente y de los edificios de la calle para moverse, realizando movimientos mínimos en un entorno que cada vez resulta menos complejo. De esta manera, la nueva geografía refuerza los medios de masas. El viajero, como el es-



William Hogarth, *Beer Street,* 1751. Grabado. Cortesía de la Print Collection, Biblioteca Lewis Walpole, Universidad de Yale.

pectador de televisión, experimenta el mundo en términos narcóticos. El cuerpo se mueve pasivamente, desensibilizado en el espacio, hacia destinos situados en una geografía urbana fragmentada y discontinua.

Tanto el ingeniero de caminos como el realizador de televisión crean lo que podría denominarse «liberación de la resistencia». El in-



William Hogarth, *Gin Lane*, 1751. Grabado. Cortesía de la Print Collection, Biblioteca Lewis Walpole, Universidad de Yale.

geniero idea caminos por los que la gente pueda desplazarse sin obstáculos, esfuerzo o participación. El realizador explora las formas de que la gente contemple algo sin sentirse demasiado incómoda. Al ver cómo la gente se apartaba de mi amigo después de la película, me di cuenta de que resultaba amenazante para ellos, no tanto por la visión

de un cuerpo herido como porque era un cuerpo activo marcado y limitado por la experiencia.

Este deseo de liberar el cuerpo de resistencias lleva aparejado el temor al roce, un temor evidenciado en la planificación urbana contemporánea. Al planificar las autopistas, por ejemplo, con frecuencia se orienta el flujo del tráfico de manera que separe una zona residencial de otra comercial, o que aísle las zonas residenciales a fin de separar las áreas acomodadas de las pobres o los barrios étnicamente distintos. Al planificar un distrito, los urbanistas situarán las escuelas y las viviendas en el centro en vez de en su periferia, donde la gente podría entrar en contacto con extraños. Cada vez más, se vende a los compradores una comunidad planificada con verjas, puertas y guardias como si ésa fuera la imagen de la buena vida. Quizá por ello no resulta sorprendente que, en un estudio sobre el suburbio cercano al centro comercial donde vimos la película de guerra, el sociólogo M. P. Baumgartner descubriera que, «en la experiencia cotidiana, la vida está repleta de esfuerzos destinados a negar, minimizar, contener y evitar el conflicto. La gente rehúye los enfrentamientos y muestra un enorme desagrado cuando se buscan problemas o se censura una conducta errónea» [3]. Mediante el sentido del tacto corremos el riesgo de sentir algo o a alguien como ajeno. Nuestra tecnología nos permite evitar ese riesgo.

Esto explica que una importante pareja de grabados que William Hogarth realizó en 1751 resulte extraña a nuestros ojos. En estos grabados, *Beer Street* y *Gin Lane*, Hogarth reflejaba imágenes de orden y desorden en el Londres de su tiempo. *Beer Street* muestra a un grupo de personas que están sentadas juntas bebiendo cerveza, mientras los hombres pasan el brazo por los hombros de las mujeres. Para Hogarth, los cuerpos que se tocaban eran signo de conexión y orden sociales, de la misma manera que hoy en las ciudades pequeñas del sur de Italia una persona se acerca y te coge de la mano o del brazo para hablar seriamente contigo. Mientras que *Gin Lane* muestra una escena social en la que las principales figuras están aisladas, borrachas de ginebra; la gente que aparece en *Gin Lane* carece de sensación corpórea de los demás, o de las escaleras, los bancos y los edificios de la calle. Esta falta de contacto físico era la imagen que Hogarth tenía del desorden en el espacio urbano. La concepción de Hogarth del orden y el desorden corporal en las ciudades era muy distinta de la que el constructor de comunidades cerradas proporciona a sus clientes temerosos de las multitudes. Hoy en día, el orden significa falta de contacto.

Es este tipo de pruebas —la geografía extendida de la ciudad contemporánea, unida a las tecnologías contemporáneas destinadas a insensibilizar el cuerpo humano— lo que ha llevado a algunos críticos de la cultura moderna a pretender que existe un abismo profundo entre el presente y el pasado. Las realidades sensibles y la actividad corporal han protagonizado una erosión tan acusada que la sociedad contemporánea parece un fenómeno histórico único. La señal de este cambio histórico puede leerse, según creen estos críticos, en el carácter mudable de la muchedumbre urbana. Si una vez existió una masa de cuerpos estrechamente unidos en los centros de las ciudades, la muchedumbre hoy en día se ha dispersado. Se reúne en los centros comerciales para el consumo en lugar de para los objetivos más complejos de la comunidad o del poder político. En la multitud moderna la presencia física de los otros seres humanos es sentida como algo amenazante. En el campo de la teoría social, estos argumentos han sido presentados por los críticos de la sociedad de masas, especialmente Theodor Adorno y Herbert Marcuse [4].

Sin embargo, es precisamente esta sensación de que existe un abismo entre el pasado y el presente lo que yo deseo cuestionar. La geografía de la ciudad moderna, al igual que la tecnología moderna, trae al primer plano problemas profundamente enraizados en la civilización occidental al concebir espacios para el cuerpo humano en los que los cuerpos son conscientes unos de otros. La pantalla del ordenador y las islas de la periferia son consecuencias espaciales de problemas no resueltos con anterioridad en las calles y en las plazas de las ciudades, en las iglesias y en los ayuntamientos, en las casas y en los patios que albergan a la gente reunida —viejas construcciones en piedra que obligaban a la gente a tocarse, pero a la vez diseños que fracasaron a la hora de despertar la conciencia de la carne prometida en el grabado de Hogarth.

2. EL PLAN DEL LIBRO

Cuando Lewis Mumford escribió *La ciudad en la historia,* relató cuatro mil años de historia humana describiendo la evolución del muro, de la casa, de la calle, de la plaza principal, formas básicas de las que están compuestas las ciudades. Mi erudición es menor, mi perspectiva es más limitada y he escrito esta historia de una manera distinta, realizando los estudios sobre ciudades concretas en momentos específicos, momentos en los que el estallido de una guerra o una revolución, la inauguración de un edificio, el anuncio de un descubrimiento médico o la publicación de un libro marcaron un momento significativo en la relación entre la experiencia que la gente tenía de sus propios cuerpos y los espacios en que vivían.

Carne y piedra comienza examinando qué significó la desnudez para los antiguos atenienses en el momento en que estalló la guerra del Peloponeso, en la cima de la gloria de la antigua ciudad. El cuerpo desnudo y expuesto con frecuencia se ha considerado emblemático de un pueblo seguro de sí mismo y que se sentía cómodo en su ciudad. Por mi parte, he intentado más bien comprender cómo este ideal corporal constituyó una fuente de perturbaciones en las relaciones entre hombres y mujeres, en la configuración del espacio urbano y en la práctica de la democracia ateniense.

El segundo capítulo de esta historia está centrado en Roma en la época en que el emperador Adriano concluyó el Panteón. Aquí he intentado explorar la credulidad de los romanos ante las imágenes, particularmente la creencia romana en la geometría corporal y la manera en que ésta se tradujo en la planificación urbana y en la práctica imperial. Las potencialidades de la vista literalmente esclavizaron a los romanos y embotaron su sensibilidad hasta que los cristianos de la época de Adriano comenzaron a desafiar este sometimiento. He intentado comprender los primeros espacios creados para los cuerpos cristianos en el momento en que el emperador cristiano Constantino regresó a Roma y edificó la Basílica laterana.

A continuación trato de analizar cómo las creencias cristianas relativas al cuerpo configuraron el diseño urbano durante la Alta Edad Media y el inicio del Renacimiento. Cuando en 1250 apareció la gran Biblia de San Luis, el sufrimiento físico de Cristo en la cruz indujo a los parisinos de la Edad Media a pensar en espacios de la ciudad destinados al ejercicio de la caridad y a servir de santuario. Estos espacios encajaban difícilmente, sin embargo, en unas calles donde predominaba la agresión física en el marco de una nueva economía de mercado. En el Renacimiento, los cristianos urbanos vieron amenazados sus ideales de comunidad cuando los no-cristianos y los no-europeos entraron en la órbita económica de la Europa urbana. He examinado una de las maneras en que se articularon estas amenazadoras diferencias: la creación del gueto judío en Venecia en 1516.

La parte final de *Carne y piedra* explora qué le sucedió al espacio urbano cuando la concepción científica moderna del cuerpo se independizó de los conocimientos médicos anteriores. Esta revolución comenzó con la publicación de *De motu cordis,* de Harvey, a inicios del

siglo XVII, una obra científica que alteró de manera radical la concepción de la circulación en el cuerpo. Esta nueva imagen del cuerpo como un sistema circulatorio impulsó los intentos del siglo XVIII destinados a que los cuerpos circularan libremente en la ciudad. En el París revolucionario, esta nueva imaginería de libertad corporal entró en conflicto con la necesidad de espacio y de ritual comunitarios, y aparecieron por vez primera las señales modernas de una sensibilidad pasiva. El triunfo del movimiento individualizado en la formación de las grandes ciudades del siglo XIX condujo al dilema con el que vivimos ahora: el cuerpo individual que se mueve libremente carece de conciencia física de los demás seres humanos. Los costes psicológicos de ese dilema eran evidentes para el novelista E. M. Forster en el Londres del imperio y los costes cívicos de este dilema hoy resultan evidentes en la multicultural Nueva York.

Nadie puede llegar a dominar una temática tan extensa. He escrito este libro como un aficionado entusiasta, y espero que el lector tendrá la misma actitud. Pero este breve sumario plantea de manera más urgente la cuestión de qué cuerpo es el explorado —después de todo, «el cuerpo humano» cubre un caleidoscopio de épocas, sexos y razas, y cada uno de estos cuerpos tiene sus propios espacios distintivos tanto en las ciudades del pasado como en las de hoy. En lugar de catalogarlos, he intentado comprender los usos que se hicieron en el pasado de las imágenes colectivas y genéricas del «cuerpo humano». Las imágenes paradigmáticas de «el cuerpo» tienden a reprimir la conciencia mutua y sensata, especialmente entre aquellos cuyos cuerpos son diferentes. Cuando una sociedad o un orden político habla de manera genérica acerca de «el cuerpo», puede negar las necesidades de los cuerpos que no encajan en el plan maestro.

La necesidad de una imagen prototípica del cuerpo queda de manifiesto en la frase «la política del cuerpo», que expresa la necesidad de orden social. El filósofo Juan de Salisbury quizá dio la definición más literal de la política del cuerpo, declarando en 1159 sencillamente que «el estado *(res publica)* es un cuerpo». Quería decir que el gobernante de la sociedad funciona de manera similar al cerebro humano, mientras que los consejeros serían como el corazón, los comerciantes como el estómago de la sociedad, los soldados sus manos, y los campesinos y artesanos sus pies [5]. Su imagen era jerárquica. El orden social comienza en el cerebro, el órgano del gobernante. Juan de Salisbury también relacionó la configuración del cuerpo humano con la de una ciudad: consideraba así el palacio o la catedral de la ciudad como su cabeza, el mercado central como su estómago, las casas como sus manos y sus pies. Por ello, la gente debía moverse con lentitud en una catedral porque el cerebro es un órgano de reflexión, y con rapidez en un mercado porque la digestión se produce como un fuego que arde con celeridad en el estómago.

Juan de Salisbury escribió como un científico. Creía que el descubrir la manera en que funciona el cerebro le enseñaría a un rey cómo debía elaborar las leyes. La sociobiología contemporánea no dista mucho de esta ciencia medieval en lo que a su objetivo se refiere. También busca basar la manera en que debe actuar la sociedad sobre los supuestos dictados de la Naturaleza. En su forma medieval o contemporánea, la política del cuerpo basa las normas de la sociedad en la imagen imperante del cuerpo.

Si en la época de Juan de Salisbury era insólita una analogía tan literal de la forma corporal y la urbana, en el proceso de desarrollo urbano se han utilizado con frecuencia imágenes prototípicas del cuerpo, en forma transfigurada, para definir cómo debía ser un edificio o una ciudad completa. Los antiguos atenienses, que celebraban la desnudez del cuerpo, buscaron dar a la desnudez un significado físico en los gimnasios de Atenas y un significado metafórico en los espacios políticos de la ciudad, aunque la forma humana genérica que buscaban estaba limitada al cuerpo masculino e idealizada cuando el hombre era joven. Cuando los venecianos del Renacimiento hablaban de la dignidad del «cuerpo» en la ciudad, se referían únicamente a los cuerpos cristianos, una exclusión que hacía lógica la exclusión de los cuerpos de los judíos, que eran medio humanos y medio animales. De esta manera, la política del cuerpo ejerce el poder y crea la forma urbana al hablar ese lenguaje genérico del cuerpo, un lenguaje que reprime por exclusión.

No obstante, tendría algo de paranoico considerar el lenguaje genérico del cuerpo, junto con la política corporal, sencillamente como una técnica del poder. Al hablar en singular, una sociedad puede también intentar hallar lo que une a su pueblo. Y este lenguaje genérico del cuerpo ha sufrido un destino peculiar cuando se ha traducido al espacio urbano.

En el curso del desarrollo occidental, las imágenes dominantes del cuerpo se han resquebrajado en el proceso de dejar su impronta sobre la ciudad. Una imagen paradigmática del cuerpo de forma inherente concita ambivalencia entre las personas a las que gobierna, porque todo cuerpo humano posee una idiosincrasia física y todo ser humano siente deseos físicos contradictorios. Las contradicciones y ambivalencias corporales provocadas por la imagen prototípica colectiva se

han expresado en las ciudades occidentales en alteraciones y borrones de la forma urbana y en usos subversivos del espacio urbano. Y es este carácter necesariamente contradictorio y fragmentario del «cuerpo humano» en el espacio urbano lo que ha contribuido a crear los derechos de diferentes cuerpos humanos y a dignificarlos.

En lugar de describir la mano de hierro del poder, *Carne y piedra* se centra en uno de los grandes temas de la civilización occidental, tal y como se relata tanto en el Antiguo Testamento como en la tragedia griega. Consiste en que una experiencia angustiada e infeliz de nuestros cuerpos nos hace más conscientes del mundo en que vivimos. Las transgresiones de Adán y Eva, la vergüenza de su desnudez, su expulsión del Jardín del Edén, relatan la historia de lo que aconteció a los primeros seres humanos y de lo que perdieron. En el Jardín del Edén, eran inocentes, ingenuos y obedientes. En el mundo exterior, se hicieron conscientes. Supieron que eran criaturas caídas y por lo tanto buscaron, intentaron comprender lo que era extraño y distinto. Ya no eran los hijos de Dios a los que todo había sido dado. El *Edipo rey* de Sófocles nos cuenta una historia similar. Edipo vaga errante, después de arrancarse los ojos, tras adquirir una nueva conciencia de un mundo que ya no puede ver. Humillado, se encuentra más cerca de los dioses.

Nuestra civilización, desde sus orígenes, ha sufrido el desafío del cuerpo que sufre el dolor. No hemos aceptado simplemente que el sufrimiento es tan inevitable y tan invencible como la experiencia, que es autoevidente en su significado. La perplejidad del dolor corporal dejó su huella en las tragedias griegas y en los esfuerzos de los primeros cristianos para comprender al Hijo de Dios. La cuestión de la pasividad corporal, y de la respuesta pasiva a los otros, también tiene profundas raíces en nuestra civilización. Los estoicos cultivaron una relación pasiva tanto con el placer como con el dolor, mientras que sus herederos cristianos intentaron combinar la indiferencia hacia sus propias sensaciones con el compromiso activo en relación al dolor de sus hermanos. La civilización occidental se ha negado a «naturalizar» el sufrimiento; más bien, ha intentado tratar el dolor como susceptible de control social o aceptarlo como parte de un esquema mental superior y consciente. Estoy lejos de argumentar que los antiguos son contemporáneos nuestros. Sin embargo, estos temas siguen apareciendo en la historia occidental, refundidos y reelaborados, inestables y persistentes.

Las imágenes prototípicas del cuerpo que han dominado en nuestra historia nos negarían el conocimiento del cuerpo fuera del Jardín del

Edén, pues intentan expresar la integridad del cuerpo como un sistema, y su unidad con el entorno que domina. Plenitud, unidad, coherencia: éstas son las palabras clave en el vocabulario del poder. Nuestra civilización ha combatido este lenguaje de dominación mediante una imagen más sagrada del cuerpo, una imagen sagrada en la que el cuerpo aparece en guerra consigo mismo, como una fuente de sufrimiento e infelicidad. Quienes pueden reconocer esta disonancia e incoherencia en sí mismos comprenden, más que dominan, el mundo en que viven. Ésta es la promesa sagrada en nuestra cultura.

Carne y piedra intenta comprender cómo esa promesa se ha hecho y se ha roto en un lugar concreto: la ciudad. Ésta ha sido un enclave de poder, sus espacios han adquirido coherencia y plenitud a imagen del hombre mismo. La ciudad también ha sido el espacio en que estas imágenes prototípicas se han resquebrajado. La ciudad reúne a personas distintas, intensifica la complejidad de la vida social, presenta a las personas como extrañas. Todos estos aspectos de la experiencia urbana —diferencia, complejidad, extrañeza— permiten la resistencia a la dominación. Esta geografía urbana escarpada y difícil hace una promesa moral particular. Puede ser un hogar para aquellos que se han aceptado como exiliados del Jardín del Edén.

3. UNA NOTA PERSONAL

Comencé a estudiar la historia del cuerpo con el malogrado Michel Foucault. Fue una colaboración que iniciamos a finales de los años setenta[6]. La influencia de mi amigo se puede sentir en todas estas páginas. Cuando reanudé esta historia unos años después de su muerte, no la continué como la habíamos empezado.

En los libros por los que más se le conoce, tales como *Vigilar y castigar*, Foucault imaginó el cuerpo humano casi ahogado por el nudo del poder en la sociedad. Cuando su propio cuerpo se debilitó, intentó aflojar ese nudo. En el tercer volumen publicado de su *Historia de la sexualidad*, e incluso más en las notas que redactó para los volúmenes que no llegó a concluir, intentó explorar los placeres corporales que no son prisioneros de la sociedad. Una cierta paranoia sobre el control que había marcado buena parte de su vida lo abandonó cuando comenzó a morir.

La manera en que murió me hizo pensar, entre las muchas cosas que una muerte lleva a revisar en la mente de quienes sobreviven, en una frase de Wittgenstein en la que cuestionaba la idea de que el es-

pacio edificado importa a un cuerpo que padece el dolor. «¿Conocemos el lugar del dolor —pregunta Wittgenstein— de manera que cuando sabemos donde tenemos dolores sabemos lo lejos que está de las dos paredes de esta habitación y del suelo?... Cuando me duele la punta del dedo y me toco un diente con ella, ¿(tiene alguna importancia) que el dolor esté a una dieciseisava parte de una pulgada de la punta del dedo?» [7].

Al escribir *Carne y piedra* he deseado rendir un homenaje a la dignidad de mi amigo al morir, porque aceptó el cuerpo con dolor —el suyo y los cuerpos paganos sobre los que escribió en sus últimos meses— como si viviera más allá de tal cálculo. Y por esta razón he cambiado el enfoque con el que empezamos: explorar el cuerpo en la sociedad a través del prisma de la sexualidad. Si liberar el cuerpo de los constreñimientos sexuales victorianos fue un gran acontecimiento en la cultura moderna, esta liberación también implicó la reducción de la sensibilidad física frente al deseo sexual. Aunque he intentado incorporar cuestiones relativas a la sexualidad en el tema de la conciencia corporal de otras personas, he puesto de relieve tanto la conciencia del dolor como las promesas de placer. Este tema hace honor a una creencia judeo-cristiana en el conocimiento espiritual que se obtiene a través del cuerpo, y he escrito este libro como creyente. He intentado mostrar cómo aquellos que han sido expulsados del Jardín del Edén podrían encontrar un hogar en la ciudad.

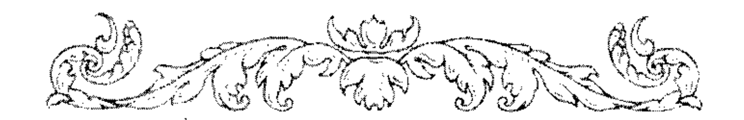
PARTE PRIMERA



LOS PODERES DE LA VOZ Y LA VISTA



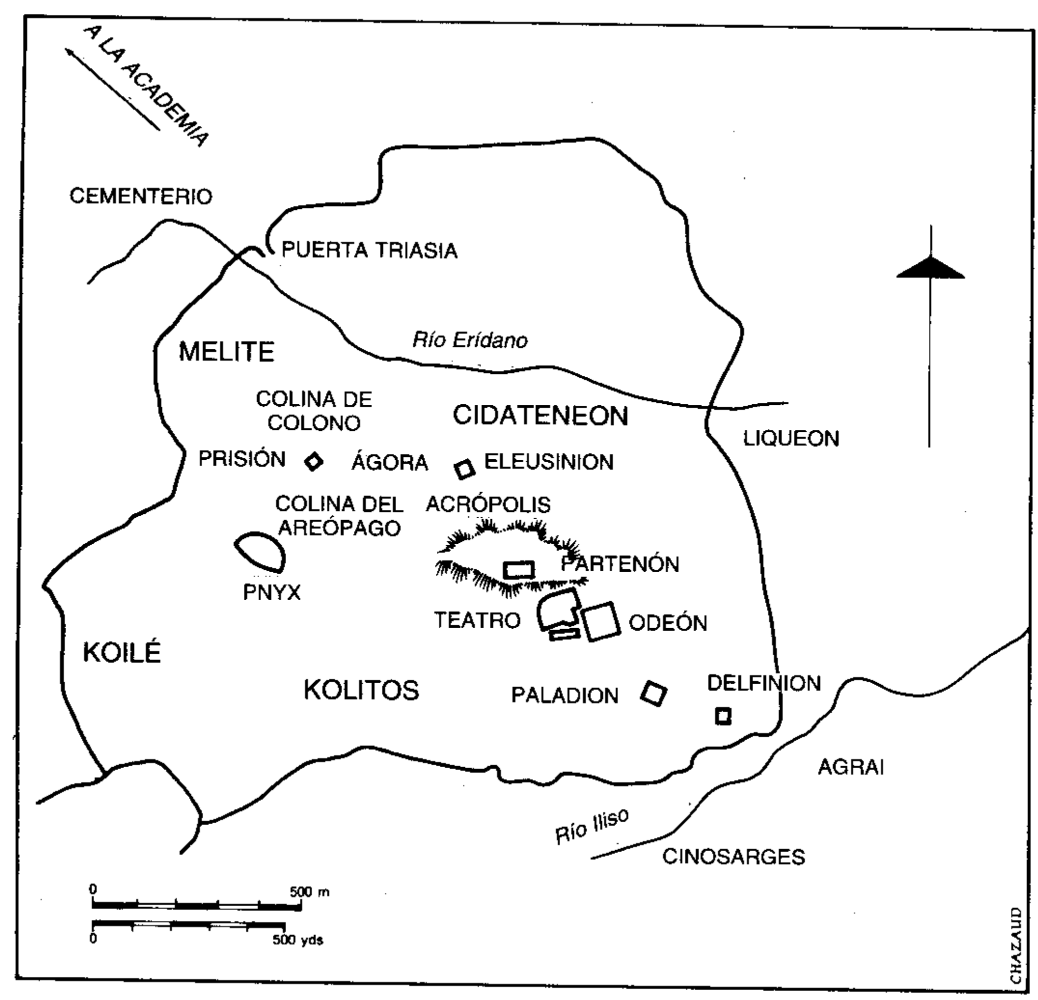
CAPÍTULO UNO



La desnudez

El cuerpo del ciudadano en la Atenas de Pericles

En el año 431 a. C. tuvo lugar en el mundo antiguo una guerra que enfrentó a las ciudades de Atenas y Esparta. Atenas entró en la guerra con una confianza absoluta y salió de la misma ventisiete años más tarde tras sufrir una terrible derrota. Para Tucídides, el general ateniense que escribió su historia, la guerra del Peloponeso resultó tanto un conflicto social como militar, un enfrentamiento entre la vida militarizada de Esparta y la sociedad abierta de Atenas. Tucídides describió los valores del bando ateniense en una oración fúnebre pronunciada en el invierno del 431-430 a. C. por Pericles, el ciudadano más importante de Atenas, en recuerdo de las primeras víctimas de la guerra. No sabemos hasta qué punto las palabras que escribió Tucídides se corresponden con las que pronunció Pericles. Sin embargo, con el paso del tiempo el discurso se ha convertido en un espejo de la época.



Mapa de Atenas, *ca.* 400 a. C.

La oración fúnebre intentaba «transformar el pesar de los padres en orgullo», en palabras de la historiadora contemporánea Nicole Loraux [1]. Los descoloridos huesos de los jóvenes muertos habían sido depositados en ataúdes de madera de ciprés, llevados en medio de un cortejo fúnebre hasta un recinto funerario situado extramuros y seguidos por una multitud en duelo. El cementerio albergaría a los caídos bajo los pinos cuyas agujas habían formado una espesa alfombra sobre antiguas tumbas. Aquí Pericles rindió homenaje a los caídos alabando las glorias de su ciudad. «El poder no está en manos de una minoría, sino de todo el pueblo —declaró—, todos son iguales ante la ley» [2]. En griego, la palabra *demokratia* («democracia») significa que el «pueblo» (el *demos*) es el «poder» (el *kratos*) en el estado. El pueblo ateniense es tolerante y cosmopolita; «nuestra ciudad está abierta al mundo» [3]. Y, a diferencia de los espartanos, que siguen órdenes de manera ciega y estúpida, los atenienses discuten y razonan entre sí; «no creemos —declara Pericles— que haya incompatibilidad entre las palabras y los hechos» [4].

Pericles daba por supuesto lo que más asombraría a alguien actualmente. Los jefes de los jóvenes guerreros eran representados artísticamente casi desnudos, con sus cuerpos sin ropa protegidos sólo por escudos y lanzas. En la ciudad, los jóvenes luchaban desnudos en el gimnasio; las ropas sueltas que los hombres llevaban por la calle y en los lugares públicos dejaban al descubierto sus cuerpos. Como ha señalado el historiador del arte Kenneth Clark, entre los antiguos griegos un cuerpo desnudo indicaba la presencia de una persona fuerte, más que vulnerable, y civilizada [5]. Al inicio de su relato de la guerra del Peloponeso, por ejemplo, Tucídides describe el progreso de la civilización hasta el estallido de la guerra. Como signo de este progreso señala que los espartanos «fueron los primeros en participar desnudos en los juegos, en despojarse de sus ropas en público» mientras que, entre los *barbaroi,* muchos seguían cubriéndose los genitales cuando participaban en público en los juegos. (*Barbaroi* puede traducirse como «extranjeros» y como «bárbaros» [6].) El griego civilizado había convertido su cuerpo descubierto en un objeto de admiración.

Para el antiguo ateniense, la exhibición de su cuerpo afirmaba su dignidad como ciudadano. La democracia ateniense daba gran importancia a que los ciudadanos expusieran sus opiniones, al igual que como hombres exponían sus cuerpos. Estos actos recíprocos de descubrimiento tenían por objeto estrechar aún más los lazos entre los ciudadanos. Hoy en día podríamos denominar ese lazo «relación masculina». Los atenienses se tomaban esa relación literalmente. En la antigua Grecia, las mismas palabras que se utilizaban para expresar el amor erótico a otro hombre podían emplearse para expresar su vínculo con la ciudad. El político deseaba aparecer como amante o como guerrero.

La obsesión por mostrar, exponer y revelar dejó su impronta en las piedras de Atenas. La mayor obra arquitectónica de la era de Pericles, el templo del Partenón, estaba situada en un promontorio de manera que fuera visible desde cualquier punto de la ciudad que yacía a sus

pies. En la gran plaza central de la ciudad, el ágora, había pocos lugares que constituyeran territorio prohibido a la manera de la propiedad privada contemporánea. En los espacios políticos democráticos que edificaron los atenienses, especialmente en el teatro construido en la colina de Pnyx donde se reunía la asamblea de todos los ciudadanos, la organización de la multitud y las reglas de votación tenían por objeto exponer a la vista de todos cómo votaban los individuos o los pequeños grupos. Cabría pensar que la desnudez era emblemática de un pueblo que se sentía a gusto en la ciudad. Ésta era el lugar en que se podía vivir felizmente expuesto, a diferencia de los bárbaros que vagaban por la tierra sin propósito alguno y sin la protección de la piedra. Pericles exaltó una Atenas en la que parecía reinar la armonía entre la carne y la piedra.

El valor que se daba a la desnudez en parte obedecía a la manera en que los griegos de la época de Pericles concebían el interior del cuerpo humano. El calor del cuerpo era la clave de la fisiología humana: quienes concentraban y dominaban su calor corporal no tenían necesidad de ropa. Además, el cuerpo caliente era más reactivo, más febril, que un cuerpo frío e inactivo. Los cuerpos calientes era fuertes y poseían el calor tanto para actuar como para reaccionar. Estos preceptos fisiológicos se extendían al uso del lenguaje. Cuando la gente escuchaba, hablaba o leía palabras, se suponía que su temperatura corporal aumentaba y, por tanto, su deseo de actuar. En esta idea sobre el cuerpo se basaba la creencia de Pericles en la unidad de las palabras y de los hechos.

Esta concepción griega de la fisiología hizo la idealización del cuerpo mucho más compleja que el contraste absoluto que Tucídides trazó entre un griego, orgulloso de su cuerpo y de su ciudad, y el bárbaro vestido con pieles remendadas que vivía en el bosque o en los pantanos. La concepción griega del cuerpo humano sugería derechos diferentes, así como diferencias en los espacios urbanos, ya que los cuerpos tenían diversos grados de calor. Estas diferencias coincidían de manera muy especial con la división de los sexos, ya que se pensaba que las mujeres eran versiones frías de los hombres. Las mujeres no se mostraban desnudas por la ciudad; aún más, generalmente permanecían confinadas en el oscuro interior de las casas, como si éste encajara mejor con su fisiología que los espacios abiertos al sol. En casa, llevaban túnicas de material fino que llegaban hasta las rodillas; por la calle, sus túnicas se alargaban hasta los tobillos y eran de lino burdo y opaco. El tratamiento de los esclavos giraba de manera similar sobre la creencia de que las duras condiciones de la esclavitud reducían la temperatura corporal del esclavo, incluso si se trataba de un hombre de estirpe noble, pues poco a poco se iba embruteciendo y cada vez era menos capaz de hablar, menos humano, sólo apto para la tarea que sus amos le habían impuesto. La unidad de palabras y actos celebrada por Pericles sólo la experimentaban los ciudadanos varones cuya «naturaleza» les capacitaba para la misma. Por lo tanto, los griegos utilizaron la teoría del calor corporal para estatuir reglas de dominio y subordinación.

Atenas no era la única que suscribía esta imagen imperante del cuerpo, al tratar a las personas de manera radicalmente desigual de acuerdo con la misma y organizar el espacio según sus dictados. Pero hoy sentimos la Atenas de la época de Pericles más próxima que la antigua Esparta quizá en parte por la manera en que esta imagen central del cuerpo inauguró una serie de crisis en la democracia ateniense. En su historia, Tucídides volvió a los temas de la Oración fúnebre una y otra vez. Temía la confianza que Pericles mostraba en el sistema político. La historia de Tucídides muestra, por el contrario, cómo en los momentos cruciales la fe del hombre en su propio poder resultó ser autodestructiva. Aún más. Pone de manifiesto cómo los cuerpos atenienses que padecían algun tipo de dolor no podían hallar alivio en las piedras de la ciudad. La desnudez no proporcionaba ningún bálsamo contra el sufrimiento.

Por tanto, el relato de Tucídides constituye una advertencia acerca de un gran intento de exhibición personal acontecido al comienzo de nuestra civilización. En este capítulo señalaremos las claves que aporta acerca de cómo esta exhibición personal fue destruida por el calor de las palabras, por las llamas de la retórica. En el capítulo siguiente exploraremos la otra cara de la moneda: cómo aquellos que eran cuerpos fríos se negaron a sufrir en silencio y trataron de dar a su frialdad un significado en la ciudad.

1. EL CUERPO DEL CIUDADANO

La Atenas de Pericles

Para comprender la ciudad que Pericles elogiaba, podemos imaginar que damos un paseo por Atenas en el primer año de la guerra, iniciándolo en el cementerio donde probablemente habló. El cementerio está situado extramuros, en la zona noroccidental de Atenas —extramuros porque los griegos temían los cuerpos de los muertos a causa

de la polución que rezumaba de aquellos que habían muerto violentamente y porque los muertos podían caminar por la noche. Caminando en dirección a la ciudad, llegaríamos a la Puerta Triasia (conocida más tarde como la puerta de Dipilón), la entrada principal de la ciudad. La puerta constaba de cuatro torres monumentales situadas alrededor de un patio central. Para el visitante pacífico que llegaba a Atenas, observa un historiador contemporáneo, la Puerta Triasia era «un símbolo del poder y la impregnabilidad de la ciudad» [7].

Las murallas de Atenas cuentan la historia de su ascenso al poder. Atenas se desarrolló originalmente en torno a la Acrópolis, una elevación montañosa que podía ser defendida con armas primitivas. Quizá un millar de años antes de Pericles, los atenienses construyeron una muralla que protegía la Acrópolis. Atenas se expandió principalmente al norte de la misma y algunas pruebas un tanto incompletas sugieren que los atenienses amurallaron la parte nueva durante el siglo VII a. C., aunque la ciudad inicial distaba de ser una fortaleza sellada. La geografía complicaba el problema de la defensa porque Atenas, como muchas otras ciudades antiguas, estaba cerca del agua pero no al lado de la misma. El puerto del Pireo se encontraba a tres kilómetros y medio de distancia.

La línea vital que conectaba la ciudad y el mar era frágil. En el año 480 a. C. los persas tomaron Atenas y las murallas existentes ofrecieron poca protección. Para sobrevivir, hubo que sellar la ciudad. En torno al 470 la fortificación de Atenas comenzó en serio en dos etapas, la primera circundando la ciudad propiamente dicha y la segunda comunicándola con el mar. Una muralla descendía hasta el Pireo y la otra hasta el pequeño puerto de Falerón, al este del Pireo.

Las murallas prefiguraban una geografía de trabajo penoso que no mencionaba la oración fúnebre. El territorio vinculado a Atenas era mucho mayor que la tierra rodeada por sus murallas. El campo de Atenas, o *jora*, de unas 207.200 ha, era adecuado para criar ovejas y cabras en lugar de ganado vacuno, y para cultivar cebada en lugar de trigo. La tierra había sufrido una extensa desforestación en el siglo VII a. C., lo que contribuyó a crear dificultades ecológicas. El campesino griego cultivaba los olivos y viñedos recurriendo a drásticas podas, una práctica común en todo el Mediterráneo que aquí exponía aún más la tierra reseca al sol. Tan pobre era la tierra que dos terceras partes del grano de Atenas tenían que ser importadas. Pero la *jora* proporcionaba plata y cuando por fin se concluyeron las murallas que brindaban seguridad a la ciudad, el campo comenzó a ser objeto de una explotación intensiva para extraer mármol. No obstante, la economía rural era fundamentalmente de pequeñas propiedades trabajadas por agricultores individuales con uno o dos esclavos. En conjunto, el mundo antiguo era abrumadoramente agrícola y, como escribe el historiador Lynn White: «Según una valoración moderada, incluso en regiones considerablemente prósperas eran necesarias más de diez personas dedicadas a la agricultura para permitir que una no viviera en el campo» [8].

Para Aristóteles, como para otros griegos y ciertamente para las elites de las sociedades occidentales hasta la Edad moderna, la lucha material por la existencia era degradante. De hecho, se ha observado que, en la antigua Grecia, no existía «una palabra para expresar la idea general de "trabajo" o el concepto de trabajo "como función social general"» [9]. Una razón de esto quizá fuera la abrumadora necesidad de trabajar del pueblo, una condición tan ligada a su vida que el trabajo era la vida misma. El antiguo cronista Hesíodo escribió en *Trabajos y días* que «ni de día ni de noche cesarán [los hombres] de estar agobiados por la fatiga y la miseria» [10].

Esta sobrecargada economía posibilitaba la civilización de la ciudad. Incluso dio un giro mordaz al propio significado de los términos «urbano» y «rural». En griego estas palabras, *asteios* y *agroikos* pueden traducirse también como «ingenioso» y «aburrido» [11].

Una vez dentro de sus puertas, la ciudad adquiría un carácter menos impresionante. Entrando a la ciudad por la Puerta Triasia, llegamos inmediatamente al corazón del barrio de los alfareros (*Kerameikos*). Los alfareros se concentraban cerca de los cementerios más recientes extramuros y de los más antiguos dentro de las murallas, ya que la urna funeraria era una característica esencial de cualquier enterramiento. Desde la Puerta Triasia hasta el centro de la ciudad se extendía una avenida que al menos era quinientos años anterior a la época de Pericles. Originalmente flanqueada por vasijas gigantescas, en el siglo que precedió a Pericles empezaron a ser sustituidas por mojones de piedra más pequeños (*stelai*), signo de la creciente habilidad de los atenienses para labrar la piedra. Durante este mismo siglo, se desarrollaron otras formas de tráfico y comercio a lo largo de esta avenida.

Esta calle principal era conocida como el *Dromos* o la vía panatenaica o panatenea. A medida que se transita por la vía panatenaica, la tierra desciende y el caminante cruza el Erídano, un pequeño río que discurre a través de la parte norte de la ciudad; el camino rodea des-

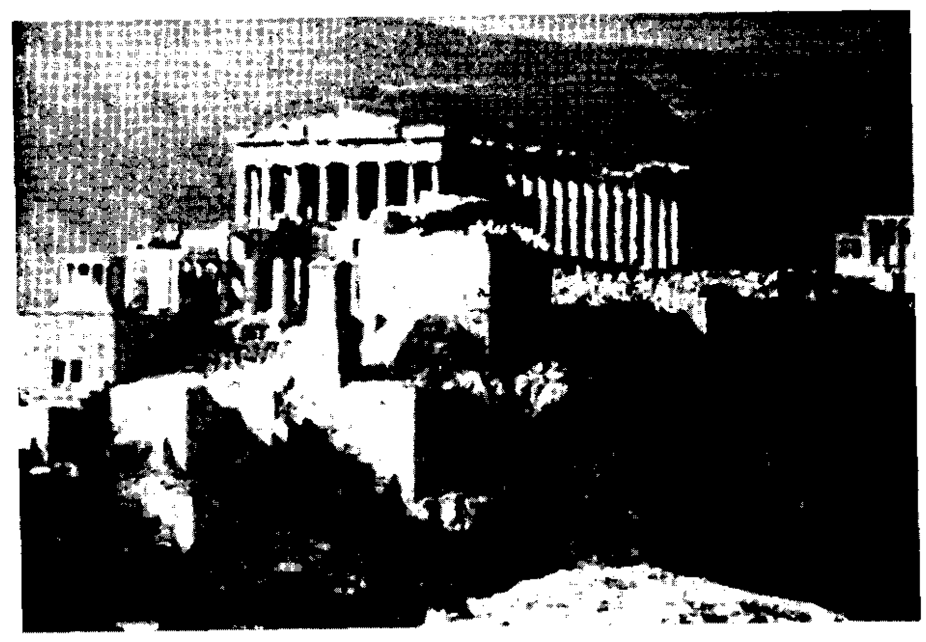
pués la colina de Colonos Agoraios y se llega a la plaza central de Atenas, el ágora. Antes de que los persas atacaran la ciudad, la mayoría de los edificios del ágora se encontraban en el lado del Colonos Agoraios. Estos edificios fueron los primeros que se reconstruyeron después del desastre. Ante ellos se encuentra un espacio abierto de forma romboidal de unas 405 áreas. Aquí, en el espacio abierto del ágora, los atenienses realizaban trueques y negocios, y se reunían con fines políticos y para rendir homenaje a los dioses.

Si el turista se hubiera desviado de la vía panatenaica, habría encontrado una ciudad muy distinta. Las murallas atenienses, de unos seis kilómetros y medio de largo y perforadas por quince puertas principales, formaban un círculo aproximado en torno a la ciudad, en su mayor parte consistente en casas bajas y calles estrechas. En la época de Pericles, la mayor densidad de viviendas se daba en el distrito Koilé, en la zona suroeste. Las casas atenienses, usualmente de un solo piso, estaban hechas de piedras y de ladrillos cocidos. Si la familia era lo suficientemente acaudalada, las habitaciones daban a un patio interior con paredes o se construía un segundo piso. La mayoría de las casas combinaban la vida familiar y la laboral ya fuera como tiendas o como talleres. Existían distintos distritos en la ciudad para hacer o vender alfarería, grano, aceite, plata y estatuas de mármol, además de un mercado principal alrededor del ágora. La «grandeza que fue Grecia» no se apreciaba en estos distritos, que olían a orines y a aceite de guisar, de fachadas sucias y deslustradas.

Sin embargo, si dejamos el ágora por la vía panatenaica encontramos que el terreno vuelve a ascender y el camino conduce desde el noroeste, al lado de las murallas de la Acrópolis, y termina en la gran entrada a la Acrópolis, los Propileos. Aunque originalmente había sido una fortaleza, a inicios de la época clásica la colina de la Acrópolis se había convertido exclusivamente en un territorio religioso, un recinto sagrado situado por encima de la vida más variada del ágora. Aristóteles creía que este desplazamiento en el espacio también era lógico de acuerdo con los cambios políticos de la ciudad. En la *Política*, escribió: «Una acrópolis es propia de la oligarquía y de la monarquía; de la democracia, una llanura» [12]. Aristóteles suponía que entre los ciudadanos existía un plano igualmente horizontal. Sin embargo, el edificio más sorprendente de la Acrópolis, el Partenón, proclamaba la gloria de la ciudad.

El Partenón empezó a edificarse en el año 447 a. C. y quizás quedó terminado en el 431 a. C., en el lugar de un templo más antiguo. La construcción del nuevo Partenón, en la que Pericles participó de manera activa, le pareció un augurio de la virtud ateniense, porque representaba un esfuerzo cívico colectivo. Los enemigos del Peloponeso, dijo en un discurso antes de que comenzara la guerra, «cultivan la tierra por sí mismos», una situación por la que sentía un rechazo absoluto: «aquellos que cultivan su propia tierra en la guerra se preocupan más por su dinero que por sus vidas». Por el contrario, los atenienses «dedican sólo una fracción de su tiempo a sus intereses generales, pasando la mayor parte ocupados en sus asuntos privados». Atenas era más fuerte porque «nunca se les ocurre [a sus enemigos] que la apatía de uno perjudicará los intereses de todos» [13]. Para un ateniense como Pericles la palabra griega para ciudad, *polis*, significaba mucho más que un simple lugar en el mapa. Significaba el lugar donde las personas alcanzaban la unidad.

La ubicación del Partenón en la ciudad simbolizaba su valor cívico colectivo. Visible desde muchos lugares de la ciudad, desde los distritos nuevos o en expansión al igual que desde los barrios viejos, la imagen de la unidad resplandecía bajo el sol. M. I. Finley ha denominado acertadamente su autoexhibición, su capacidad de atraer las miradas, «exteriorización». Así dice: «Al respecto nada puede resultar más engañoso que nuestra impresión usual: vemos ruinas, contem-



La Acrópolis de Atenas, siglo V a. C. Scala/Art Resource, N.Y.

plamos su interior, caminamos por el *interior* del Partenón... Lo que los griegos veían era físicamente muy diferente...» [14]. El exterior del edificio era importante en sí mismo. Como la piel desnuda, era una superficie continua, autosuficiente y atrayente. En un objeto arquitectónico, una superficie es distinta de una fachada; en una fachada como la de la catedral de Notre-Dame de París da la sensación de que la masa interior del edificio ha generado la fachada exterior, mientras que la piel de columnas y techumbre del Partenón no parece una forma impulsada desde dentro al exterior. A este respecto, el templo aporta una clave respecto a la forma urbana ateniense más general. El volumen urbano procedía del juego de superficies.

No obstante, un breve paseo desde el cementerio donde habló Pericles hasta el Partenón habría mostrado al visitante los resultados de una gran época de construcción urbana. Esto era particularmente cierto en relación con los edificios que proporcionaban a los atenienses un lugar donde exteriorizarse verbalmente. Fuera de las murallas de la ciudad, los atenienses establecieron las academias, en las que se educaba a los jóvenes mediante la discusión en lugar de enseñarles mediante un aprendizaje rutinario. En el ágora, los atenienses crearon un tribunal de justicia que podía albergar a mil quinientas personas; construyeron el edificio del Consejo para la discusión de los asuntos políticos entre los quinientos ciudadanos principales; construyeron un edificio denominado el *tholos,* en el que los asuntos diarios eran debatidos por un grupo aún más pequeño de cincuenta dignatarios. Cerca del ágora, los atenienses habían escogido una ladera en forma de tazón de la colina de Pnyx y organizaron allí un lugar de reunión para todos los ciudadanos.

Tanta mejora material bastó para alimentar una gran esperanza sobre la suerte de la guerra que estaba comenzando. Algunos historiadores modernos creen que la idolización ateniense de la *polis* fue inseparable del destino imperial de la ciudad; otros, que este conjunto colectivo se empleó como una abstracción retórica, invocada sólo para castigar a los vagabundos o controlar a los grupos rebeldes. Pero Pericles creía en ella sin reservas. «Tal esperanza es comprensible en hombres que presenciaron el rápido aumento de la prosperidad material después de las Guerras médicas —dice el historiador contemporáneo E. R. Dodds—; para esa generación la Edad de Oro no era un paraíso perdido del oscuro pasado, como creía Hesíodo; para ellos no se hallaba detrás sino delante, y además no demasiado lejos» [15].

Calor corporal

Las figuras grabadas en piedra en el famoso friso que rodeaba el Partenón por el exterior (llamado «mármoles de Elgin») revelaban las creencias acerca del cuerpo humano desnudo que dieron lugar a estas esperanzas y formas urbanas. El friso ha recibido ese nombre por el noble inglés que los llevó en el siglo XIX de Atenas a Londres, donde el turista contemporáneo puede contemplarlos en el Museo Británico. Las figuras esculpidas en parte describían la procesión panatenaica durante la cual la ciudad de Atenas rendía homenaje a su fundación y a sus dioses, y los ciudadanos atravesaban la ciudad por la vía panatenaica como lo hicimos nosotros y llegaban a la Acrópolis. La fundación de Atenas era sinónimo del triunfo de la civilización sobre la barbarie. «Cualquier ateniense... habría pensado de manera natural que Atenas era la protagonista en esta lucha» señala el historiador Evelyn Harrison [16]. El nacimiento de Atenea estaba representado en el frontón del Partenón; en el pedimento contrario la diosa combate con Posidón para convertirse en la patrona de Atenas; en las metopas los griegos luchan con los centauros —mitad caballos, mitad hombres— y los dioses con los gigantes.

El friso del Partenón era insólito porque reunía a la vasta multitud de seres humanos que participaban en la procesión panatenaica con imágenes de dioses. El escultor Fidias representaba los cuerpos humanos de manera distintiva, en primer lugar acentuando el relieve del contorno más que otros escultores. Esta acentuación aumenta la realidad de su presencia al lado de los dioses. Ciertamente los seres humanos representados en el friso del Partenón dan la sensación de encontrarse más cómodos entre los dioses que los que aparecen, por ejemplo, en los frisos de Delfos. El escultor de Delfos subrayó las diferencias existentes entre dioses y hombres, mientras que en Atenas Fidias esculpió, en palabras de Philipp Fehls, «una conexión sutil entre el ámbito de los dioses y el de los hombres que de alguna manera tiene la apariencia de una necesidad inherente» [17].

Las figuras humanas del friso del Partenón muestran cuerpos jóvenes y perfectos, con una perfección expuesta en su desnudez y con expresiones igualmente serenas tanto si conducen un buey como si doman caballos. Son generalizaciones sobre el aspecto que deberían tener los seres humanos y contrastan, por ejemplo, con un Zeus esculpido en Olimpia unos años antes, cuyo cuerpo era más individual, los músculos mostraban señales de la edad y el rostro denotaba rasgos de temor. En el friso del Partenón, como ha señalado el crítico John



Friso del Partenón: jinetes preparándose para montar, finales del siglo V a. C. Museo Británico.

Boardman, la imagen del cuerpo humano «ha sido idealizada en lugar de individualizada... de una manera ultraterrena; [nunca fue] lo divino tan humano y lo humano tan divino» [18]. Los cuerpos ideales, jóvenes y desnudos representaban un poder humano que ponía a prueba la división entre dioses y hombres, una prueba que podía tener trágicas consecuencias, como también sabían los griegos. Por amor a sus cuerpos, los atenienses se arriesgaron a cometer la trágica falta de la *hybris,* el orgullo fatal [19].

La fuente del orgullo corporal procedía de creencias relacionadas con el calor del cuerpo, que gobernaba el proceso de formación de un ser humano. Se creía que los fetos que al principio del embarazo habían recibido calor suficiente en el vientre de la madre se convertían en varones, mientras que los que habían carecido de ese calor se convertían en mujeres. La falta de calor en el vientre producía una criatura que era «más blanda, más líquida, más pegajosa y fría, así como más informe que los hombres» [20]. Diógenes de Apolonia fue el primer griego que exploró esta desigualdad en el calor, y Aristóteles retomó y amplió el análisis de Diógenes, especialmente en su obra *Acerca de la generación de los animales.* Por ejemplo, Aristóteles relacionaba la sangre menstrual y el esperma, en la creencia de que la sangre menstrual era sangre fría mientras que el esperma era sangre caldeada; el esperma era superior porque creaba nueva vida, mientras que la

sangre menstrual permanecía inerte. Según Aristóteles, «el varón posee el principio del movimiento y de la generación, mientras que la mujer posee el de la materia», un contraste entre las fuerzas activas y pasivas en el cuerpo [21]. Hipócrates desarrolló un argumento diferente que llevaba a la misma conclusión. Suponía que en los fluidos seminales y vaginales de los seres humanos había dos clases de esperma, una fuerte y una débil. Según el resumen de las ideas de Hipócrates realizado por Thomas Laqueur, «si ambos miembros de la pareja producen un esperma fuerte, resulta un varón; si ambos producen esperma débil, nace una hembra; y si en un miembro de la pareja el esperma es débil y en el otro fuerte, el sexo del descendiente es determinado por la cantidad de esperma producido» [22]. Según esta versión, el resultado también puede ser un feto de varón más cálido o de hembra más frío.

Los griegos no fueron los inventores del concepto del calor corporal ni fueron tampoco los primeros que lo relacionaron con el sexo. Los egipcios, y quizá incluso los sumerios antes que ellos, tenían esa concepción del cuerpo. Un documento egipcio, el papiro Jumilhac, adscribía «los huesos al principio masculino y la carne al femenino», formándose la médula del hueso del semen mientras que la grasa de la carne procedería de la sangre fría de las mujeres [23]. Los griegos refinaron la medicina egipcia: Aristóteles pensaba que la energía calórica del semen penentraba en la carne a través de la sangre; la carne masculina era, por lo tanto, más cálida y se helaba menos fácilmente. Pensaba asimismo que el músculo del varón era más firme que el de la mujer porque los tejidos masculinos eran más cálidos [24]. El varón podía así soportar la intemperie y la desnudez mientras que la carne femenina no podía.

Los griegos creían que lo «femenino» y lo «masculino» representaban los dos polos de un continuo corporal, mientras que los victorianos, por ejemplo, trataban la menstruación y la menopausia como unas fuerzas femeninas tan misteriosas que los hombres y las mujeres casi parecían especies distintas. Laqueur describe así la concepción griega: «Al menos dos géneros corresponden a un solo sexo, donde los límites entre varón y hembra son de grado y no de clase... un cuerpo de un solo sexo» [25]. Los fetos masculinos mal caldeados se convertían en hombres afeminados; los fetos femeninos excesivamente calentados producían viragos. Por supuesto, de esta fisiología de la reproducción los griegos derivaban principios para comprender la anatomía de los hombres y de las mujeres: los mismos órganos, invertidos, eran genitales masculinos o femeninos. «Vuelve hacia fuera la vagina de la mujer —indicaba Galeno de Pérgamo a un estudian-

te— y vuelve hacia dentro... y dobla el pene del hombre y encontrarás la misma [estructura] en ambos en todos los aspectos» [26]. Los postulados de Galeno serían considerados verdades científicas durante casi dos mil años, de la Antigüedad occidental pasaron a la medicina cristiana de la Edad Media a través de los doctores árabes, sobrevivieron el Renacimiento y no fueron sustituidos por otros hasta el siglo XVII.

Por lo tanto, durante la mayor parte de la historia occidental, la medicina se refirió «al cuerpo» —un cuerpo, cuya fisiología iba de lo muy frío a lo muy caliente, de lo muy femenino a lo muy masculino. El calor del cuerpo parecía regir la capacidad para ver, escuchar, actuar, reaccionar e incluso para hablar. En la época de Pericles, este discurso comenzó a articularse como un lenguaje de estimulación corporal. Dos generaciones antes, por ejemplo, se creía que «se ve porque sale luz del ojo» [27]. En la época de Pericles se pensaba que, por el contrario, el ojo recibía rayos cálidos de un objeto. En su obra *Acerca del sentido y de los objetos sensibles*, Aristóteles afirmó más tarde que incluso la experiencia de la transparencia y del espacio vacío era una experiencia física de ese tipo; ya que la luz, que es una sustancia, se imprime en el ojo y las imágenes generan calor en el que ve [28]. Sin embargo estos rayos cálidos son sentidos de manera desigual por los seres humanos: cuanto más cálido es el cuerpo receptor, más intensamente responde a los estímulos —igual que un fuego intenso consume un tronco con más avidez que un fuego apenas encendido. El cuerpo frío es más tardo en sus respuestas, se calienta con más lentitud.

Las palabras parecían causar la misma impresión física en los sentidos corporales que las imágenes, y la capacidad de responder a estos estímulos verbales también dependía del grado de calor del cuerpo receptor. Para Platón, frases como «palabras acaloradas» y «el calor del argumento» eran descripciones literales y no metáforas. La dialéctica y la discusión caldeaban los cuerpos de los participantes, mientras que los cuerpos que pensaban en soledad se enfriaban [29]. Por supuesto, para la época de Pericles los griegos habían desarrollado el hábito de lectura silenciosa, un hábito recogido teatralmente por el dramaturgo Eurípides en *Hipólito*. La lectura exigía unos hábitos mentales distintos de los del habla [30]. Sin embargo, los griegos no tenían la experiencia moderna y abstracta del «texto»: el lector griego habría pensado que escuchaba las voces de personas reales que hablaban desde la página y revisar un texto escrito era similar a interrumpir a alguien que hablaba. Sólo cuando el cuerpo estaba solo, ni hablando ni leyendo, sus potencialidades se enfriaban y se hacían más lentas.

Esta antigua concepción del calor corporal condujo a determinadas creencias acerca de la vergüenza y del honor entre los seres humanos. El registro médico que iba de lo femenino, lo frío, lo pasivo y lo débil a lo masculino, lo cálido, lo activo y lo fuerte formaba una escala ascendente de dignidad humana y trataba a los hombres como seres superiores a las mujeres, que estaban hechas de los mismos materiales. La historiadora contemporánea Giulia Sissa observa que «cuando lo femenino se vio incluido en la misma esfera que lo masculino... el resultado no fue un reconocimiento generoso de la igualdad, sino el rechazo de lo femenino como "obviamente" inferior a lo masculino» [31]. Este registro médico también servía para establecer contrastes entre el ciudadano y el esclavo. En un extremo se encontraba el cuerpo del esclavo, que se embrutecía y enfriaba como consecuencia de la falta de habla; en el otro, el ciudadano, cuyo cuerpo se había caldeado en el ardor de la discusión en la asamblea. La plenitud, la serenidad y el honor de aquellos que habían sido representados desnudos en los frisos del Partenón eran inseparables de la vergüenza de los cuerpos inferiores. El honor y la vergüenza en la ciudad derivaban del concepto griego de la fisiología.

Para dominar las potencias que se daban cita en el cuerpo desnudo del joven, sus mayores lo enviaban al gimnasio. La palabra moderna «gimnasio» procede de *gymnoi* en griego, que significaba «desnudos» [32]. El cuerpo desnudo y bello parece un regalo de la Naturaleza, pero recordemos que para Tucídides era un logro de la civilización. El gimnasio enseñaba a los jóvenes atenienses a desnudarse. En Atenas existían tres gimnasios, siendo el más importante la Academia, que unas generaciones después de Pericles se convirtió en la escuela de Platón. Para llegar hasta la misma en nuestro paseo imaginario, habríamos tenido que regresar a la Puerta Triasia, atravesarla y caminar a lo largo de una amplia avenida sobre la que los árboles dejan caer su sombra. La Academia se encuentra a un km y medio aproximadamente al noroeste de la puerta.

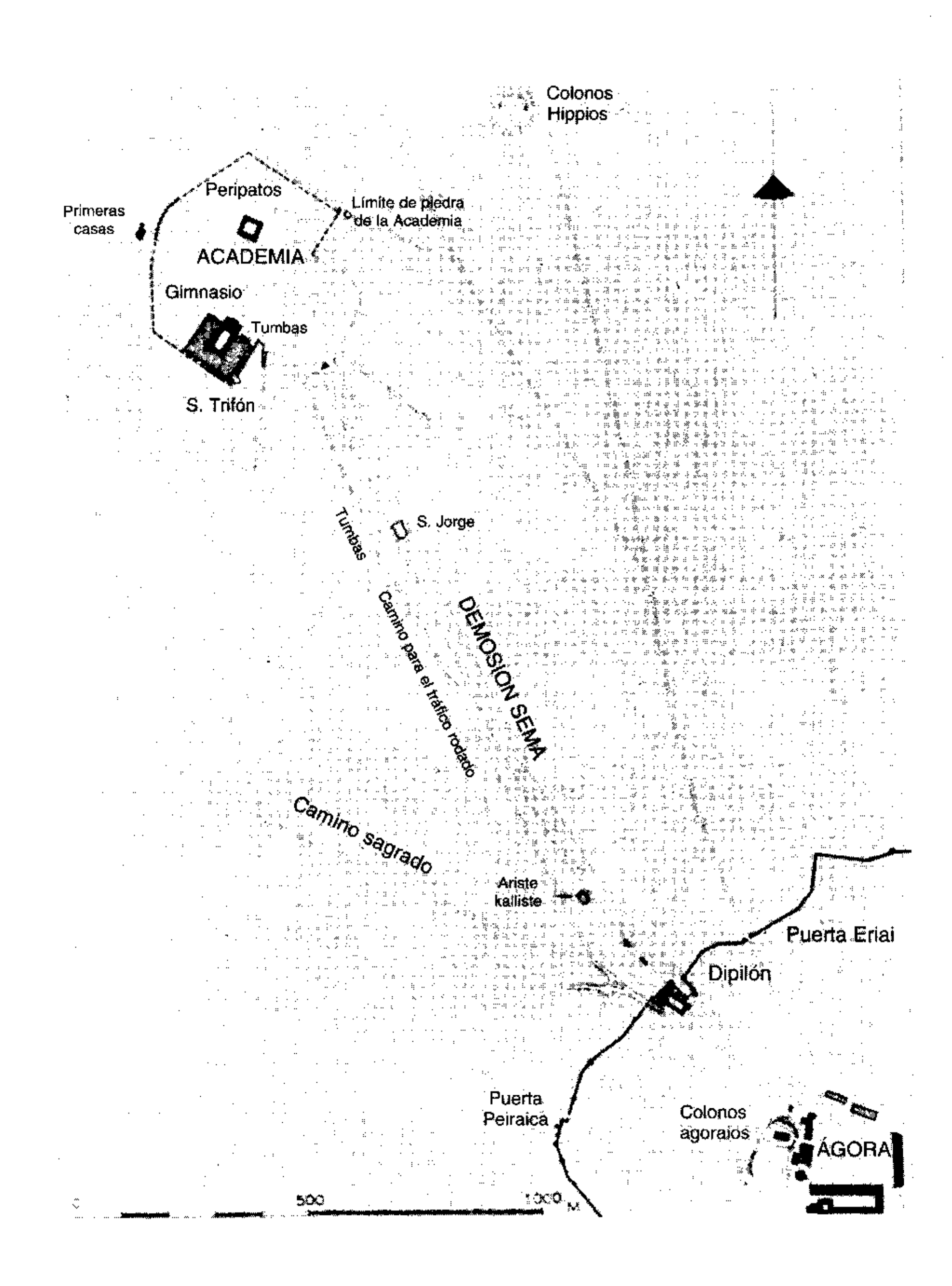
Los estudiantes no vivían en la Academia, sino que iban allí durante el día. La Academia se hallaba situada en un terreno de antiguas tumbas, que durante el período democrático se vio transformado en «una especie de parque suburbano» [33]. Dentro de estos terrenos se encontraba la *palestra*, el edificio rectangular con columnatas que al-

bergaba un espacio para la lucha, habitaciones para ejercicios generales, y lugares para beber y charlar. En algunos gimnasios la escuela de lucha estaba situada en un edificio separado destinado a ese fin específico. Aristófanes trazó en *Las nubes* un retrato idílico de los días transcurridos en el gimnasio; parafraseándole en términos modernos: «La saludable actividad de estos jóvenes de hermosos miembros contrasta con la ingeniosa charla de esos refinados pálidos y enclenques que frecuentan el ágora» [34].

El gimnasio pretendía formar el cuerpo del joven durante la época que va desde ya avanzada la adolescencia hasta el final, cuando los músculos comenzaban a tensar la superficie de la piel pero las características sexuales secundarias, particularmente el vello facial, aún no estaban avanzadas. Este momento del ciclo de la vida parecía crítico para controlar el calor corporal que se encuentra permanentemente en los músculos. Levantando a otros jóvenes en la lucha, los músculos de la espalda y los hombros del adolescente se ensanchaban; la torsión y el giro del cuerpo en la lucha reforzaban la cintura; al arrojar la jabalina o el disco, se estiraban los músculos del brazo; al correr, se tensaban los músculos de las piernas y se afirmaban las nalgas. Dado que los jóvenes se cubrían el cuerpo con aceite de oliva cuando se ejercitaban, al luchar entre sí tendían a deslizarse y resbalar, y la fuerza de las manos se desarrollaba al intentar superar los efectos del aceite. Los juegos también servían para un propósito fisiológico al elevar la temperatura corporal mediante la fricción de los cuerpos.

Al igual que el gimnasio entrenaba los músculos masculinos, educaba la voz varonil enseñando a los jóvenes a competir verbalmente, una habilidad que necesitarían para participar en la democracia de la ciudad. La educación para el debate tenía lugar en la época de Pericles mediante la intervención de ciudadanos ordinarios que se dirigían hacia los gimnasios. El primer paso consistía en enseñar al joven cómo proyectar la voz y articular las palabras con firmeza. Se le enseñaba entonces a utilizar las palabras a la hora de presentar y rebatir argumentos con la misma economía de movimientos que aprendía en la lucha. Las escuelas de la época de Pericles evitaban el aprendizaje rutinario de épocas anteriores. La competición sustituyó al aprendizaje mecánico. No obstante, los muchachos aún debían memorizar amplias partes de los poemas homéricos, que eran utilizadas como referencias en estas discusiones.

Los gimnasios espartanos sólo educaban el cuerpo, puesto que la discusión no formaba parte del entramado cívico. Además, en Esparta el gimnasio pretendía desarrollar meramente la capacidad del jo-



Los suburbios noroccidentales de Atenas: el camino a la Academia, siglo IV a. C.

ven para causar daño corporal. Por ejemplo, el gimnasio espartano estaba rodeado por un foso, por lo que «los jóvenes espartanos combatían entre sí con ferocidad y se arrojaban al agua unos a otros» [35]. Esparta, esto también hay que decirlo, fue una de las pocas ciudades que propició que las muchachas lucharan entre sí, pero se trataba de una cuestión utilitaria: el ejercicio les fortalecía los cuerpos para el parto. En Atenas, el gimnasio educaba los cuerpos de los muchachos para fines que trascendían la fuerza bruta.

Era en el gimnasio donde el joven aprendía que su cuerpo era parte de una colectividad más amplia llamada la *polis*, que el cuerpo pertenecía a la ciudad [36]. Evidentemente, un cuerpo fuerte significaba un buen guerrero; una voz educada garantizaba que el cuerpo pudiera participar más adelante en los asuntos públicos. El gimnasio ateniense proporcionaba una lección adicional: la escuela educaba a un muchacho la manera de estar desnudo sexualmente. A diferencia de los modernos moralistas, los atenienses pensaban que la sexualidad era un elemento positivo de ciudadanía. Se trataba de algo más que de observar prohibiciones sexuales, como la creencia de que la masturbación sólo era propia de los esclavos, con quienes nadie deseaba mantener relaciones sexuales, o imponer leyes como la de prohibir a



Relaciones sexuales entre hombres, inicios del siglo V a. C.

los esclavos ir al gimnasio, «enamorarse de un muchacho libre o seguirle» [37]. En el gimnasio el muchacho aprendía cómo utilizar su cuerpo de manera que pudiera desear y ser deseado de manera honrosa.

Durante su ciclo vital, un varón griego era amado por hombres mayores y sentía amor por muchachos a medida que aumentaba su edad; asimismo, también sentía amor erótico por las mujeres. Los griegos distinguían el «afeminamiento», no la «homosexualidad», como nosotros utilizamos el término, una distinción que basaban en la fisiología del cuerpo. Aquellos que tenían cuerpos masculinos «blandos» (*malzakoi* en griego) actuaban como mujeres: «Desean activamente que otros hombres les sometan a un papel "femenino" (esto es, receptivo) en la relación sexual» [38]. Los *malzakoi* pertenecían a las zonas calóricas intermedias entre lo completamente masculino y lo completamente femenino. En el gimnasio un joven debía aprender a hacer el amor de manera activa, y no pasiva como los *malzakoi*.

El mentor de un muchacho en el amor era un joven de más edad o un hombre adulto que hubiera acudido al gimnasio para observar la lucha y otros juegos. El varón mayor (*erastés*) buscaba a uno más joven (*eromenos*) al que amar. La línea divisoria entre los dos generalmente la marcaba una determinada característica sexual secundaria: el vello facial y corporal, aunque un *eromenos* tenía que haber alcanzado la edad adulta para ser objeto de deseo. A los sesenta años, Sócrates tenía todavía amantes jóvenes, pero por regla general el *erastés* era un joven que aún no se había casado o que acababa de contraer matrimonio. El *erastés* hacía cumplidos al *eromenos*, le hacía regalos y trataba de mostrarse cariñoso con él. Las relaciones sexuales no tenían lugar en las dependencias públicas. Los contactos se realizaban allí, pero cuando dos varones habían llegado a un estadio de interés mutuo, se retiraban al amparo de los jardines que rodeaban el gimnasio o volvían a reunirse más tarde por la noche en la ciudad.

En este punto, el código sexual dictaba que no hubiera penetración por ningun orificio, ni felación ni relación anal. El muchacho y el hombre se ponían el pene del otro entre los muslos, frotándolo y masajeándolo. Se pensaba que ese frotamiento elevaba el calor corporal de los amantes y ese calor que sentían en la fricción corporal, más que la eyaculación, era el foco de la experiencia sexual entre dos varones. También se pensaba que la fricción coital como juego preliminar entre el hombre y la mujer elevaba la temperatura corporal de ésta, de tal manera que tenía la fuerza suficiente para generar los fluidos destinados a engendrar.

En el sexo entre hombre y mujer, la mujer frecuentemente yacía agachada, ofreciendo sus nalgas a un hombre que estaba en pie o de rodillas detrás de ella. Partiendo de las representaciones pintadas en las vasijas, Kenneth Dover concluye que en esta posición, «no puede haber lugar a dudas de que es el ano de la mujer, y no su vagina, lo que [a menudo] está siendo penetrado» [39]. Los griegos, como muchas otras culturas, encontraban en el sexo anal tanto un placer especial como una manera sencilla y segura de anticoncepción. Asimismo, esta posición expresaba la posición social: la mujer que se agacha o se inclina adopta una postura subordinada. De manera similar, el varón afeminado que busca ser penetrado yace en una posición subordinada. En un juicio por prostitución celebrado contra el ateniense Timarco —en el que se pretendía privarle de la ciudadanía— su acusa-



Un hombre copulando analmente con una mujer, inicios del siglo V a. C.

dor Esquines enunció una serie de contrastes entre el sexo indigno de un ateniense y el sexo conforme con la dignidad futura de la ciudadanía:

> adoptar una postura agachada o inclinada, recibir el pene de otro hombre en el ano o en la boca; [frente a] rehusar el pago, rechazar todo contacto corporal hasta que la pareja potencial haya demostrado ser digna del mismo, abstenerse de cualquier disfrute sensual derivado de semejante contacto, mantener una posición recta, evitar cruzarse con la mirada de la pareja durante la consumación... [40]

La relación sexual entre hombres a menudo se producía con ambos miembros de la pareja en pie. En esta postura, evitando la penetración y realizando el mismo acto, los amantes varones son iguales, a pesar de sus diferentes edades. En esta posición, dice Esquines, mantienen relaciones sexuales como conciudadanos. El amor discurre por la superficie del cuerpo, cuyo valor es paralelo a las superficies del espacio urbano.

La cultura griega consideraba que el caminar y el estar en pie eran expresiones de carácter. Caminar dando zancadas largas parecía varonil. Homero escribió admirativamente de Héctor: «Los troyanos avanzaban en formación cerrada, y Héctor los conducía, avanzando a grandes zancadas» [41]. Por el contrario, «cuando las diosas Hera y Atenea se presentaron ante Troya para ayudar a los griegos, parecían [según Homero] "en sus pasos palomas temerosas", exactamente al contrario que los héroes, que avanzaban a grandes pasos» [42]. En la ciudad persistieron algunos de estos atributos arcaicos. El paso seguro, aunque lento, ponía de manifiesto que un hombre era varonil y de buena crianza. «Éste es un rasgo que no considero digno de ningún caballero —declaró el escritor Alexis—, caminar por las calles con andares descuidados cuando se puede hacer con gracia» [43]. Las mujeres tenían que seguir caminando con pasos cortos y vacilantes, y un hombre se mostraba «femenino» andando de esa manera. Erguido, equilibrado, decidido: en griego, la palabra *orzos* o «recto» señalaba las implicaciones de la rectitud varonil. Esa pasividad deshonrosa que señalaba a los hombres que se sometían al coito anal contrastaba con el *orzos*.

Esta coreografía de cuerpos enamorados configuraba el comportamiento propio de los ciudadanos de Atenas. De hecho, en la oración fúnebre, Pericles afirmó que los ciudadanos «debían enamorarse de» la ciudad, utilizando el término erótico para los enamorados, *erastai*,

para expresar el amor por la ciudad [44]. Tucídides puso en boca de Pericles una expresión que era propia del lenguaje cotidiano, ya que otros atenienses empleaban el término sexual *erastai* para referirse a los que aman a la ciudad y las obras de Aristófanes también atestiguan esta acepción [45]. Lo primero que el joven aprendía en el gimnasio era un amor recto y activo, la existencia de un vínculo erótico entre el ciudadano y la ciudad, así como entre ciudadano y ciudadano.

Los atenienses establecían una analogía directa entre cuerpo y edificio. No es que construyeran edificios con forma de cabeza o de dedos, sino que se basaron en su concepción fisológica del cuerpo para crear la forma urbana. Por ejemplo, en nuestro paseo imaginario por el ágora, pasamos al lado de una estructura, la *stoa*, que llevaba la impronta de esta concepción. La *stoa* —que consistía básicamente en una nave larga cuya parte trasera estaba cerrada y la frontal se abría en una columnata al espacio abierto del ágora— contenía dimensiones frías y calientes, abrigadas y descubiertas. Aunque exentas, las *stoas* no se concebían en tiempo de Pericles como estructuras independientes, sino más bien como delimitadoras de este espacio abierto. En el lado cerrado de la nave, los hombres se reunían para hablar, hacer negocios o comer. Los comedores de los edificios públicos estaban organizados de forma semejante a una casa. Los hombres deseaban comer y beber rodeados de sólidas paredes, por lo que la gente no se reclinaba «con la espalda vuelta hacia una columnata abierta» [46]. Sin embargo, nadie se entrometía, aunque se podía ver perfectamente el interior. Cuando un hombre iba al lado abierto que daba al ágora, se podía reparar en él y abordarle. Se encontraba entonces en el «lado masculino, el lado expuesto» [47].

El diseño se basaba también en la lección que se enseñaba en el gimnasio de que el cuerpo de un muchacho podía ser moldeado en cierta forma como una obra de arte, cuyas materias primas las aportaba la fisiología del cuerpo. Cuando el friso del Partenón estaba en su lugar, mostraba una escena de cuerpos espectacularmente esculpidos que atraían la atención hacia el arte del escultor y «le permitían competir con la poesía [dramática]», en palabras de un comentarista contemporáneo [48]. Pero el tamaño y la configuración del Partenón revelaban de manera más amplia y política las implicaciones que tenía para el diseño tratar el cuerpo como una obra de arte.

Construido en la época de Pericles, el Partenón no es como los otros templos griegos. Tenía aproximadamente 70 metros de largo

por 30 de ancho, una proporción aproximada de nueve a cuatro, que también se da en muchos de los espacios interiores, y es una nueva medida en los templos griegos. Las columnas del exterior eran también inusuales. Los templos griegos tenían una configuración regular, a menudo con seis columnas de frente y trece de lado, aunque el Partenón tenía ocho y diecisiete. Estas insólitas medidas obedecían a la necesidad de albergar en el interior una gigantesca figura femenina, una estatua de Atenea. El escultor Fidias representó a Atenea como una diosa de la guerra, la Atenea Parzenos —de la que proviene el nombre de la estructura— en lugar de la Atenea Polias de antaño, una diosa del útero y de la tierra, cuya estatua sagrada, conservada en otro lugar de la Acrópolis, era pequeña y de madera. Ahora que Atenas era una talasocracia en lugar de una ciudad pequeña que luchaba para sobrevivir de la tierra situada extramuros, el Partenón celebraba a la diosa patrona de la ciudad a la luz de su creciente poder en un templo cuyas dimensiones rompían con las regularidades del pasado.

El interior del Partenón se dividía en dos estancias: la posterior contenía un tesoro; la delantera, la estatua de Atenea. La Atenea Parzenos medía doce metros y la impresión que causaba su altura se veía reforzada por un estanque reflectante situado a los pies de la figura. Un ser humano apenas llegaba a la altura del plinto sobre el que estaba Atenea. El cuerpo era de bronce, pero llevaba una túnica de oro y marfil de unos diez metros de longitud. Sus brazos y su rostro mostraban la piel de marfil sobre la carne de metal. El estanque conservaba el marfil húmedo y, a la vez, parecía reflejar su imagen en lo más profundo de la tierra. Pericles justificó el coste de esta gigantesca Atenea nueva arguyendo que, en caso necesario, su vestidura de oro podía ser retirada y fundida para pagar las guerras de Atenas, un icono sagrado que podía ser profanado físicamente cuando el estado necesitara fondos. Así el cuerpo de la patrona de la ciudad dejó su impronta en las dimensiones del edificio más importante de la misma.

Si bien el gimnasio, la *stoa* y el Partenón mostraban la influencia del cuerpo en una forma urbana, estos modelos no ponen plenamente de manifiesto cuáles fueron las consecuencias cuando Pericles pidió a los atenienses que se convirtieran en *erastai* de la ciudad. Los atenienses necesitaban un diseño espacial que gratificara ese amor. Además, la oración fúnebre de Pericles era un himno a la democracia ateniense que se basaba en las potencialidades de la voz humana. Los atenienses intentaron diseñar espacios para la voz hablada que fortalecieran sus cualidades físicas, en particular para dotar a la voz individual, soste-

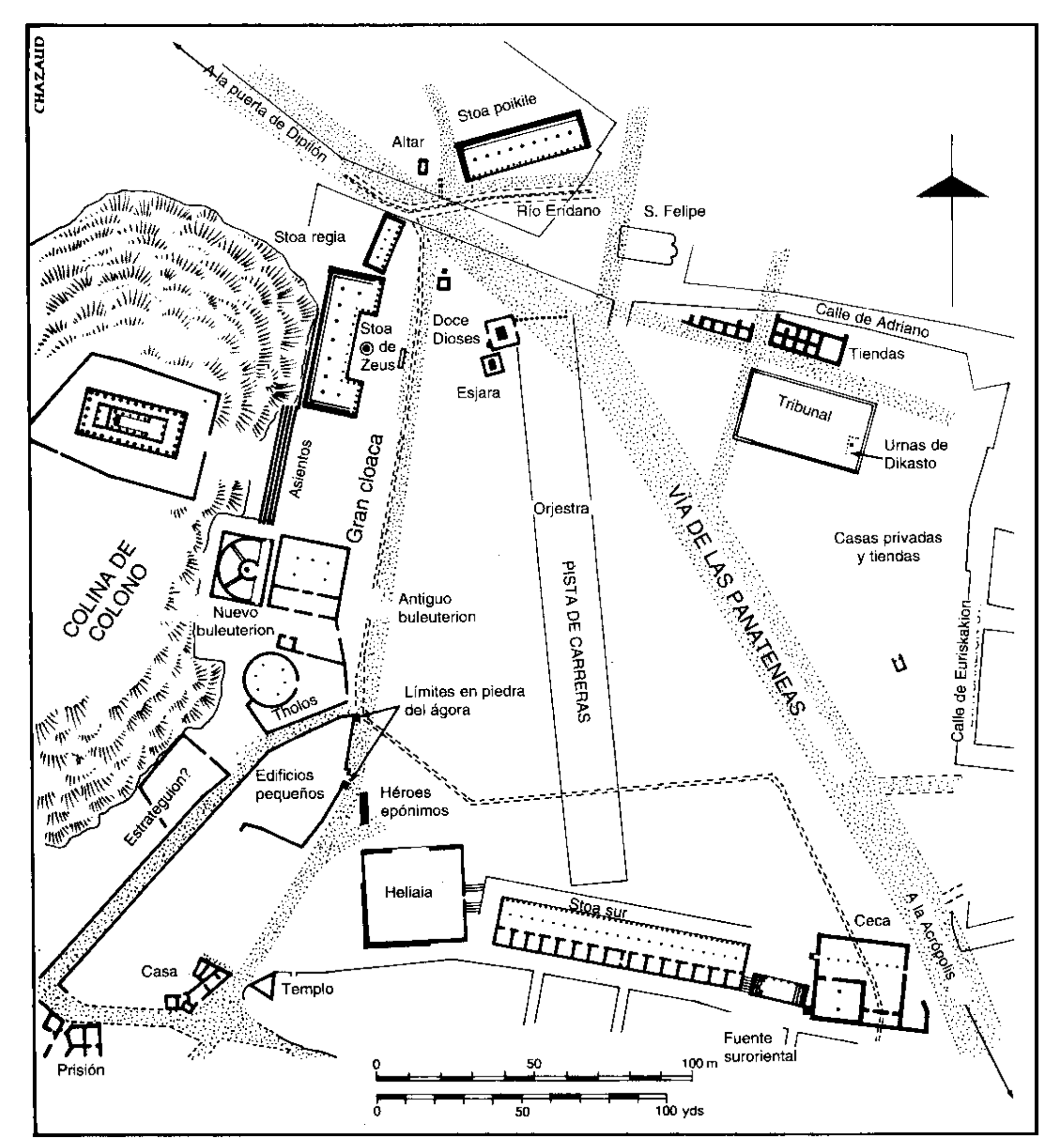
nida y expuesta de las honrosas cualidades de la desnudez corporal. Sin embargo, estos proyectos urbanos con frecuencia distaron de servir a la voz de la manera pretendida. La voz desnuda que resonó en su interior se convirtió en un instrumento del mal gobierno y la desunión.

2. LA VOZ DEL CIUDADANO

Atenas agrupaba los cuerpos en dos clases de espacios, cada uno de los cuales proporcionaba a la multitud una experiencia distintiva del lenguaje hablado. En el ágora tenían lugar muchas actividades al mismo tiempo, y la gente iba de un lado a otro y se agrupaba en corrillos para hablar de distintas cosas a la vez. Por regla general ninguna voz dominaba el conjunto. En los teatros de la antigua ciudad, la gente se sentaba en silencio y escuchaba a una voz continuadamente. Ambos espacios planteaban peligros para el lenguaje. En las actividades simultáneas y cambiantes del ágora, el parloteo de las voces dispersaba fácilmente las palabras y la masa de cuerpos en movimiento sólo experimentaba fragmentos de significado continuado. En el teatro, la voz individual se constituía en una obra de arte mediante las técnicas de la retórica. Los espacios en los que la gente escuchaba se encontraban tan organizados que los espectadores a menudo se convertían en víctimas de la retórica, paralizados y deshonrados por su flujo.

Espacios para hablar

Aunque la vida del ágora estaba abierta a todos los ciudadanos, ricos y pobres, la mayoría de los acontecimientos ceremoniales y políticos que se producían en la misma estaban vedados a la inmensa población de esclavos y extranjeros (*metecos*) que sostenían la economía de la antigua ciudad. Según una estimación, el número de ciudadanos del Ática durante el siglo IV a. C. era de 20-30.000 de una población total de 150.000 a 250.000. Lo cierto es que a lo largo de la época clásica los ciudadanos nunca superaron el 15-20 por ciento de la población total o la mitad de la población masculina adulta. Y sólo una minoría de aquellos ciudadanos poseía la suficiente riqueza como para vivir ociosamente, pasando hora tras hora, día tras día entre sus conciudadanos, charlando y discutiendo: la clase de los ociosos compuesta



El ágora de Atenas, c. 400 a. C.

por el 5-10 por ciento de la ciudadanía. Para pertenecer a esta clase era necesaria una fortuna de al menos un talento, es decir, 6.000 dracmas, y un trabajador especializado ganaba un dracma diario.

La inmersión diaria en la vida intensa y fluctuante del ágora además exigía que el ciudadano viviera cerca. Pero una buena parte de

los miembros de la ciudad-estado vivía lejos del ágora, extramuros, en la *jora*. A finales del siglo V, cerca del 40 por ciento de los ciudadanos vivía a más de 24 kilómetros del centro. Vivir tan lejos significaba que para llegar al ágora había que caminar a pie al menos durante cuatro horas por los caminos llenos de baches y desnivelados del inhóspito campo.

Quienes podían participar encontraban en el ágora, en lugar de un caos completo, muchas actividades distintas sin ninguna relación entre sí que tenían lugar simultáneamente: danzas religiosas en el suelo desnudo y abierto, en una parte del ágora denominada la *orjestra,* y operaciones bancarias en mesas colocadas al sol, detrás de las cuales se sentaban los banqueros frente a sus clientes. Los atenienses celebraban ritos religiosos al aire libre y dentro de recintos sagrados como el santuario denominado los «Doce dioses», al norte de la *orjestra.* La comida y los negocios, la murmuración y la observancia religiosa tenían lugar en las *stoas*, que en la época de Pericles estaban situadas en los lados occidental y septentrional del ágora. Su situación las hacía utilizables en invierno, ya que su parte trasera cerrada protegía del viento y su lado frontal con columnas estaba abierto al sol.

La *stoa* más famosa, la *stoa* Poikile o «pintada», edificada cerca del



Stoa en el ágora de Atenas, siglo IV a. C.

año 460 en el lado norte del ágora, daba a la vía de las Panateneas, que conducía a la Acrópolis. John Camp señala que, «a diferencia de la mayoría de las *stoas* del Ágora, ésta no se había construido para ningun propósito ni actividad específica ni para un grupo de funcionarios. Más bien parece que sirvió a las necesidades del pueblo en general, proporcionando cobijo y lugar de reunión cerca del Ágora». Aquí la muchedumbre observaba a los «tragasables, malabaristas, mendigos, parásitos, pescaderos... [y] filósofos» [49]. Y ahí es donde más tarde Zenón fundaría el movimiento filosófico denominado «estoicismo». Curiosamente, el distanciamiento del mundo abogado por el estoicismo se originaría curiosamente en este lugar de baratijas y diversión.

La evolución de la democracia ateniense configuró las superficies y el volumen del ágora, porque el movimiento posible en un espacio simultáneo era adecuado para la democracia participativa. Paseando de grupo en grupo, una persona podía enterarse de lo que estaba sucediendo en la ciudad y discutirlo. El espacio abierto también invitaba a la participación casual en los asuntos legales. Los atenienses del período democrático eran famosos por su afición a las disputas legales. Un personaje de *Las nubes* señala en un mapa mientras dice: «Aquí está Atenas» y recibe la siguiente contestación: «No te creo. No se ven jurados sentados» [50]. Aunque las pruebas arqueológicas no son seguras, probablemente el tribunal popular más importante de la ciudad, la *Heliaia*, se encontraba en la esquina suroeste del ágora. El edificio mismo databa de un periodo de tiranía anterior, pero se beneficiaba de los flujos corporales de la sincronía. El tribunal de justicia era un inmenso espacio sin techado que podía albergar hasta mil quinientas personas. (Un «jurado» debía estar compuesto al menos por 201, en general constaba de 501 y podía llegar a comprender hasta 1.500.) Las paredes que circundaban este amplio espacio eran bajas, quizá de un metro de altura. Así cualquiera podía mirar desde fuera, y los jurados y la gente que pasaba podían discutir los argumentos formales.

En el espacio abierto del ágora tenía lugar el acto político más serio de los atenientes: el ostracismo o sea enviar a una persona al exilio fuera de la ciudad. Una vez al año todos los ciudadanos se reunían para decidir si determinados individuos se estaban haciendo tan poderosos que amenazaban con convertirse en tiranos; se pronunciaban discursos y se elaboraba una lista. Dos meses después los ciudadanos volvían a reunirse. La perspectiva del ostracismo, especialmente durante los dos meses dedicados a la reflexión, ofrecía unas posibilida-

des casi infinitas para el comercio de caballos, la murmuración, las campañas de rumores, las comidas de trabajo: los detritos de las mareas políticas arrojados al ágora una y otra vez. Cuando los ciudadanos se reunían de nuevo, si algún hombre recibía más de 6.000 votos, pasaba los siguientes diez años en el exilio.

El concepto del *orzos* gobernaba el comportamiento corporal en el ágora. El ciudadano trataba de caminar con decisión y lo más rápidamente que podía en medio del remolino de los demás cuerpos. Cuando se paraba, establecía contacto ocular con extraños. Mediante tal movimiento, postura y lenguaje corporal, buscaba irradiar compostura personal. El historiador del arte Johann Winckelmann dijo que un conjunto de cuerpos semejantes en el ágora componían algo parecido a un cuadro de orden corporal en medio de la diversidad [51].

¿Qué sucede cuando se apretujan seis mil cuerpos? En comparación con las aglomeraciones contemporáneas, es una densidad de media a medio-alta en una superficie de algo más de cuatrocientas áreas. Es una aglomeración menor que la de los espectadores de un partido de fútbol, mayor que la de la multitud que acude a comprar a unos grandes almacenes típicos y cercana a la aglomeración que al mediodía se produce en la plaza de la Siena contemporánea. En las multitudes actuales, una masa de estas dimensiones tiende a disgregarse en grupos de treinta a cincuenta personas, volviendo cada grupo la espalda a sus vecinos y apartándose de aquellos cuyas espaldas están vueltas. Así, la multitud se convierte en muchas multitudes y la visibilidad del cuerpo individual queda encerrada dentro de cada subgrupo. Sabemos que los atenienses consideraban que en el ágora una multitud de seis mil personas no podía actuar con facilidad y ésa era una dificultad que intentaban remediar en edificios especializados. El *tholos*, por ejemplo, albergaba el comité rotativo que regía la ciudad, un grupo de cincuenta consejeros de la ciudad. Este grupo se reunía todos los días y todas las noches del año —en el *tholos* siempre había diecisiete de ellos, de manera que en Atenas siempre había un grupo pequeño de personas con autoridad, listas para enfrentarse con todo tipo de emergencias.

Sabemos también que la diversidad del ágora perturbaba el sentido del decoro y de la seriedad políticos de los observadores posteriores. En la *Política*, por ejemplo, Aristóteles recomendó que «la plaza del mercado para comprar y vender esté separada de la plaza pública y a cierta distancia de la misma» [52]. Aristóteles no era enemigo de la diversidad. En otro lugar de la *Política* escribió: «Una ciudad está compuesta por diferentes clases de hombres; personas similares no pueden crear una ciudad» [53]. Pero no escribía como un conservador moderno, en el sentido de que el gobierno no debía intervenir en el mercado. Por el contrario, pensaba que mezclar la economía y la política iba en detrimento de la política, especialmente de la administración de justicia. Otros comentaristas posteriores argumentaron de manera similar en favor de afirmar la «majestad de la ley» en su propio espacio utilizando el lenguaje de *orzos*. Los magistrados deben ser vistos en toda su dignidad y ésta debe resultar evidente para el pueblo y no perderse en el gentío [54].

Sabemos muy bien que si en el ágora el orden era impuesto por el comportamiento corporal, este comportamiento por sí solo no podía contrarrestar los efectos de las actividades simultáneas sobre la voz humana. En la multitud arremolinada las conversaciones se fragmentaban al desplazarse los cuerpos de un corrillo a otro y cambiar de objeto la atención individual. Los atenienses crearon un lugar para una experiencia más continuada del lenguaje en la sede del Consejo (el *buleuterion*), situado en el lado occidental del ágora, donde emplearon un principio de diseño contrario al de la simultaneidad.

El edificio albergaba a un grupo de quinientos hombres que organizaban la agenda de asuntos que tenía que ser discutida por el conjunto de los ciudadanos, y que se reunían allí todos los días excepto en los sesenta días de fiesta del calendario ateniense y en un pequeño número de días «nefastos» en los que intentar autogobernarse implicaba provocar la cólera de los dioses. Aunque databa de un periodo anterior de tiranía, su forma fue adoptada a los usos democráticos. Los restos del edificio muestran que tenía asientos alineados verticalmente, como en el teatro. Allí se sentaba el consejo para escuchar al orador, que estaba en pie en la basa. Gracias a esta configuración, el orador podía ser visto por todos los oyentes y a su vez éstos podían verse unos a otros. Ninguna marea de cuerpos en movimiento estorbaba esta confrontación del orador y la audiencia. La sede del Consejo se encontraba en cierta medida aislada del alboroto del ágora. Se trataba de un edificio discreto que «no gozaba del lugar prominente que hubiera sido de esperar en la arquitectura del ágora —según señala el arqueólogo R. E. Wycherley— y su acceso era un tanto difícil» [55]. Los muros eran elevados y el edificio tenía techumbre, de manera que nadie que estuviera en el exterior pudiera mirar a hurtadillas o entrar paseando. El espacio sostenía así una voz individual mientras desgranaba sus palabras y la disposición de los asientos centraba la atención de los miembros del consejo sobre ese sonido. El espacio que concentraba la atención en la voz también creaba un ré-

gimen de supervisión visual: debido a la disposición de los asientos, los miembros del consejo podían ser claramente identificados cuando votaban. Esto era imposible en una masa de gente al mismo nivel, donde se podía ver como mucho las reacciones de quienes estuvieran al lado.

En el 510 a. C., al final del gobierno de la tiranía, casi todas las palabras que los hombres tenían que dirigirse podían ser pronunciadas en el ágora. Hacia el 400 a. C., cuando la democracia había quedado establecida de manera duradera en Atenas y vencidas las tentaciones de recaer en la tiranía, los espacios para hacer uso de la palabra se habían dispersado hacia otras diversas partes de la ciudad. A mediados del siglo V, el ágora dejó de ser un centro para el drama. En el ágora antigua, la ciudad levantó efímeras construcciones de madera en la orquestra al aire libre cuando se representaban las nuevas obras de teatro. A mediados del siglo V estas construcciones de madera se vinieron abajo durante uno de los festivales anuales y en su lugar fue excavado un teatro duradero en la ladera sur de la Acrópolis, un teatro con los asientos dispuestos en una concavidad y en cuya base actuaban los danzarines y los actores. Durante el mismo periodo, buena parte de la música interpretada al aire libre en el ágora se desplazó al Odeón, un edificio con techumbre dedicado a los certámenes musicales. El ágora no entró en decadencia, sino que continuó llenándose de *stoas* y templos. La asamblea de los ciudadanos continuó reuniéndose en el ágora para decidir el ostracismo; los tribunales de justicia siguieron rebosando de gente; las calles que daban al ágora experimentaron una expansión como mercado central. Pero para aquel entonces el ágora ya no era el espacio dominante de la voz. Su diversidad especialmente ya no coincidía plenamente con la voz del poder.

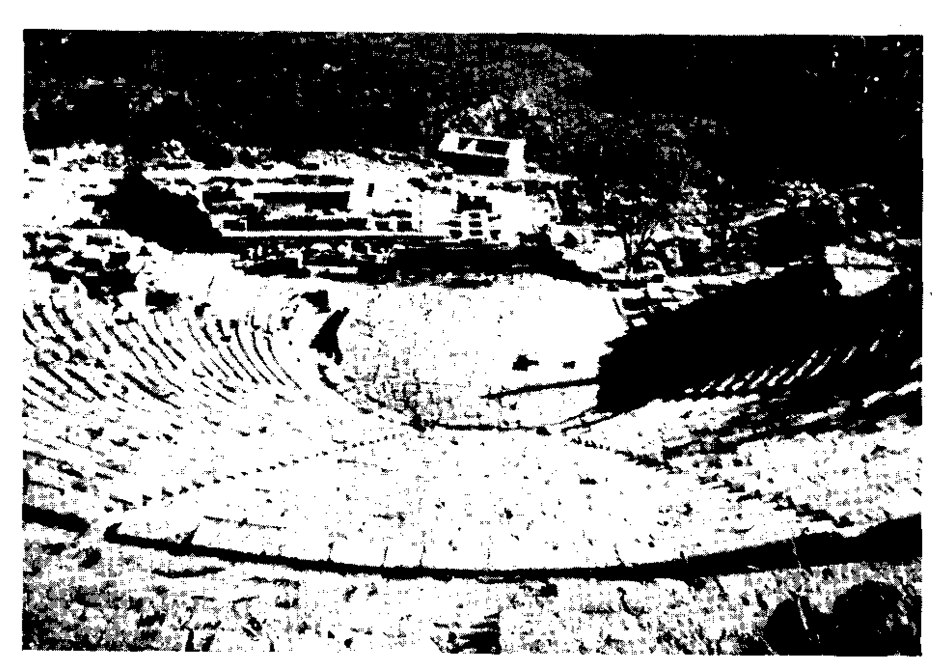
Los primeros teatros griegos eran sencillamente colinas en las que sólo era necesario construir terrazas a fin de proporcionar a la gente un lugar en el que sentarse para ver a bailarines, poetas o atletas. En esa posición, lo que sucede delante de una persona importa mucho más que lo que acontece a su lado o detrás suyo. Originalmente, los asientos de las terrazas eran bancos de madera, pero el teatro evolucionó hasta convertirse en un sistema de amplios pasillos que separaban franjas más estrechas de asientos de piedra. Esto facilitó que la gente no molestara a los demás con sus idas y venidas, y que la atención del espectador pudiera centrarse en el plano frontal. La palabra «teatro» deriva del término griego *zeatron*, que en traducción literal puede ser vertida como «un lugar para ver». Un *zeoros* es también un embajador, y un teatro es ciertamente una suerte de embajada en virtud de la cual se trae una historia de otro tiempo o lugar a los ojos y oídos de los espectadores.

En un teatro al aire libre, la orquestra, o escenario para la danza, consistía en un círculo de tierra apisonada en la base del abanico de asientos; con el tiempo los arquitectos desarrollaron detrás de la misma un muro llamado escena (*skene*), originalmente confeccionado con tela, después con madera y posteriormente con piedra. En la época de Pericles la acción de una obra teatral se desarrollaba ante la escena de tela o de madera, mientras los actores se preparaban detrás de la misma. La escena ayudaba a proyectar la voz, pero era la disposición de los asientos lo que incrementaba su potencia. Acústicamente, en un espacio organizado de esa manera el volumen de la voz aumenta de dos a tres veces respecto al nivel del suelo, pues la disposición diagonal impide que se disperse el sonido. Por supuesto, en un espacio inclinado la gente también puede mirar en la multitud con mayor claridad por encima de las cabezas de sus vecinos, pero la inclinación no agranda el tamaño de la imagen como la cámara de cine. El teatro antiguo vinculaba la percepción visual clara de una figura distante con una voz que sonaba más cercana de lo que parecía.

La potenciación de la voz del actor, y su visión para el espectador, estaba relacionada con la división que existía en el teatro antiguo en-



El teatro de Epidauro, siglo IV a. C. Scala/Art Resource, N. Y.



El teatro de Delfos, siglo IV a. C. Scala/Art Resource, N. Y.

tre el actor y el espectador. Existe una razón puramente acústica para esta división: la voz de alguien que está situado en los asientos escalonados de un teatro al aire libre se debilita por dispersión a medida que desciende y es más débil de lo que sonaría a ras del suelo. Además, en la época de Pericles, las habilidades del actor se habían perfeccionado y especializado de manera considerable.

Esta división tenía gran importancia en los espacios teatrales utilizados para la política. En Atenas durante el siglo V a. C., el uso de un teatro para la política tuvo como escenario la colina de Pnyx, a unos diez minutos de camino al suroeste del ágora. La colina de Pnyx, un terreno cóncavo semejante a las laderas de las colinas donde se situaban otros teatros, primero fue escenario de importantes reuniones políticas hacia el 500, unos años después de que el tirano Hipias fuera derribado. A causa de la situación de la colina, el viento del norte daba a la audiencia, mientras que el orador hablaba de pie frente al sol del sur y ninguna sombra podía ocultar su rostro. Por lo que sabemos, en la colina de Pnyx de la época de Pericles no había ninguna escena detrás del orador: su voz llegaba a la audiencia desde la inmensa amplitud del terreno que se extendía detrás suyo, como única mediación entre la masa de ciudadanos y aquel panorama de colinas y cielo.

Los edificios del ágora fueron construidos sin un plan maestro, y aparte de conservar «un área abierta sin pavimentar de unos diez acres en el centro, no se discierne ninguna idea tras la arquitectura del ágora [de Atenas]» [56]. El teatro, por el contrario, presentaba un diseño riguroso que organizaba a la multitud en filas verticales y potenciaba la voz solitaria del orador, exponiéndole a todos y haciendo visibles todos sus gestos. Se trata de una arquitectura de exposición individual. Además, este diseño riguroso afectó a la manera en que se experimentaban los propios espectadores sentados. Como señala el historiador Jan Bremmer, el estar sentado tenía tanto valor en la cultura griega como el estar de pie y el caminar, pero su valor era más ambivalente. En la época de Pericles, los dioses eran esculpidos a menudo en posición sedente, por ejemplo, durante las fiestas de los dioses. Sin embargo sentarse también era someterse, como cuando una recién casada iba a la casa de su esposo y le expresaba su sumisión en un ritual por el cual se sentaba por primera vez en su hogar. Las pinturas de las piezas de cerámica representan a esclavos urbanos, que también realizan sus tareas o sentados o agachados [57]. El teatro utilizó la posición sedente en la tragedia: la audiencia sentada estaba literalmente en una posición que le permitía manifestar su empatía con un protagonista vulnerable, porque tanto los cuerpos de los espectadores como los de los actores se hallaban en una «posición humilde y sumisa respecto a una ley superior». El teatro trágico griego mostraba el cuerpo humano, según observa el estudioso del mundo clásico Froma Zeitlin, «en un estado antinatural de *pazos* [aflicción], cuando más se distancia de su ideal de fuerza e integridad... La tragedia insiste... en la exhibición de este cuerpo» [58]. En ese sentido, el *pazos* se oponía al *orzos*.

Mientras que la vida al aire libre del ágora se desarrollaba fundamentalmente entre cuerpos que caminaban o estaban en pie, la colina del Pnyx utilizaba políticamente los cuerpos sentados de los espectadores. Éstos tenían que realizar la tarea de gobernarse, desde una postura pasiva y vulnerable. En esa posición escuchaban la voz desnuda que hablaba desde abajo.

El calor de las palabras

Las consecuencias resultaron evidentes en las reuniones de la *ekklesia* o asamblea de todos los ciudadanos, que se convocaba cuarenta veces al año en la colina de Pnyx. Las puertas de entrada controlaban

el acceso al edificio; en las puertas la ciudad pagaba a todos los ciudadanos un estipendio por asistir, en un esfuerzo por contrarrestar el dominio de la clase ociosa. Las reuniones comenzaban a primera hora de la mañana y se prolongaban durante la mitad de las horas de luz. Esta circunstancia también era favorable a los ciudadanos más pobres, que podían trabajar el resto del día. Las reuniones en la colina de Pnyx comenzaban con una oración, después se trataba la agenda que había sido fijada por el consejo del *buleuterion*. Se pronunciaban discursos preparados y después se votaba a mano alzada y en urnas.

Supongamos que nos encontramos en una *ekklesia* que se reunió en la colina del Pnyx un día del año 460 a. C. en la fase penúltima de la Guerra del Peloponeso, cuando la disputa política en la ciudad había alcanzado su punto álgido [59]. Durante la batalla naval de las Arginusas, unos marinos atenienses habían sido abandonados por sus jefes y se habían ahogado. En la colina de Pnyx, el heraldo del día pregunta, en forma tradicional: «¿Quién desea hablar?». En una reunión anterior el ciudadano ateniense Teramenes propuso que la ciudad condenara a los jefes. Jenofonte nos relata que los jefes se habían defendido hábilmente alegando que en el mar se había desencadenado una violenta tempestad: «Con tales argumentos estuvieron a punto de convencer a la *ekklesia*; muchos ciudadanos se pusieron en pie y ofrecieron salir fiadores de ellos». Pero entonces concluyó el tiempo de discusión. Hoy, Calíxeno, un aliado de Teramenes, propone de nuevo la moción de condena.

Apela al procedimiento de identificar a los votantes en las decisiones más importantes, pidiendo que «todos los atenienses procedan ahora a votar por familias, de tal forma que haya dos urnas por cada familia», una en la que se coloquen los votos en piedra para absolver a los jefes y otra para castigarlos. De esta manera, cada familia de la ciudad podrá ser responsabilizada de su decisión basada en la discusión.

Los defensores de los jefes realizan entonces una maniobra: el procedimiento es contrario a la constitución, dicen, pues el asunto es competencia de los tribunales. En respuesta, «la gran masa gritó que sería monstruoso si no se permitiera al pueblo hacer lo que le pluguiera». Los partidarios de los jefes se ven intimidados por la violencia de la reacción popular y ceden, todos «salvo Sócrates... que dijo que no haría nada en contra de la ley».

Entonces comienza la defensa de los jefes. Un ciudadano importante, Euriptólemo, vuelve a utilizar los argumentos que tuvieron éxito en la sesión anterior. Después propone que los jefes sean juzgados por separado, en contra del consejo según el cual deben ser juzgados colectivamente. Los ciudadanos votan, a mano alzada, en favor de la propuesta. Sin embargo, Menecles, un ciudadano eminente, presenta sus objeciones después de la votación y consigue dar la vuelta a la misma: los jefes serán juzgados en bloque. El debate de los oradores en la tribuna cada vez se encrespa más y los ciudadanos votan en favor de la condena. La pasión popular que apoyó su defensa en la sesión anterior tomó el rumbo opuesto y los oficiales que se encuentran en Atenas en ese momento son ejecutados. Pero la historia no ha concluido. Jenofonte dice que «no mucho después, los atenienses se arrepintieron y votaron que se iniciaran diligencias preliminares contra aquellos que había engañado al Pueblo».

¿Qué sucedió en el cambiante y contradictorio curso de acontecimientos que culminó en una ejecución seguida por recriminaciones mutuas? El acontecimiento tuvo lugar lejos, fuera de la ciudad. Jenofonte nos relata que a los jefes se les concedió menos tiempo del que era obligatorio legalmente, pero que argumentaron apasionadamente en su defensa. Al principio consiguieron convencer al pueblo describiendo la furia de la tempestad y despertando sus simpatías por los padecimientos de la flota. Sin embargo, los defensores de los jefes cometieron un error estratégico en la segunda reunión de la *ekklesia*. Cuestionaron el derecho del pueblo a decidir. Aquello rompió el encantamiento y el pueblo comenzó a volverse en su contra. Entonces Menecles y otros oradores volvieron a contar el episodio, de manera que la multitud vio mentalmente la cobardía humana en lugar de un desastre natural. Se dio muerte a los jefes. Tras actuar de esta manera irrevocable, el pueblo intentó revocarla y se volvió contra quienes le habían convencido. Sus voces eran engañosas.

Para Jenofonte y otros observadores antiguos de la democracia, lo que hizo propició el giro radical de la *ekklesia* fue el poder de la retórica. Los poderes de la retórica eran los del *pazos*, que significa obtener la aquiescencia de otros mediante la fuerza de las palabras en lugar de la fuerza de las armas. Aunque esto parece eminentemente deseable, el lado destructor de la retórica se ponía de manifiesto en las leyendas de la diosa Pandora. Por ejemplo, Hesíodo relata que el *pazos* seductor de Pandora engendró «mentiras y palabras especiosas y métodos arteros... para ser la ruina de los hombres y de sus asuntos» [60].

Las palabras parecían elevar la temperatura del cuerpo. Los griegos tomaban literalmente expresiones como «el calor de la pasión» o «palabras inflamadas». La retórica comprendía las técnicas para ge-

nerar el calor verbal. Las «mentiras y métodos arteros» de la retórica que Hesíodo temía mostraban el poder del arte para afectar el organismo humano. Este arte corporal se servía de «tropos» o formas de dicción, que podían soliviantar a la masa popular. Los tropos griegos de la retórica política estaban extraídos en buena medida del rico bagaje homérico de leyendas y poesías, y el orador que pretendía seducir a una multitud tenía que conocer a Homero en profundidad. Los griegos —como es notorio en el caso de Platón pero también en el de muchas personas más corrientes— temían estas invocaciones y las consideraban perversas, particularmente porque el orador a menudo simulaba el calor de la pasión para estimularlo en otros.

Tanto el orador como el actor juegan con las ilusiones, pero la ilusión tiene un valor diferente en el drama del que tiene en la política. Al inicio del *Edipo rey* de Sófocles, un espectador podía decir a su vecino que esta noche «Edipo se cegará a sí mismo porque mató a su padre y durmió con su madre», a sabiendas de que su vecino no se levantaría para marcharse. Ese resumen constituye más información que experiencia. En un drama, el espectador se somete a la experiencia verbal que se desarrolla a través de la confrontación, los cambios y los giros. En cada uno de esos pasos, el significado se acumula: gradualmente comprendemos —con una comprensión que trasciende la información acerca de la trama— que Edipo tendrá que pagar un precio terrible, que es imposible volver atrás, que no hay manera de que escape a su destino.

En el debate sobre los jefes, los oradores tenían que crear una ilusión a través de las palabras, porque el episodio había sucedido en otro lugar y todos los testigos salvo los acusados estaban muertos. Sin embargo, en el paso de una voz retórica a otra no se produjo una acumulación de significado. Esta carencia se puso de manifiesto cuando la *ekklesia* cambió de opinión acerca de la manera en que debían ser juzgados los jefes. Así, los jefes fueron ejecutados y después el pueblo intentó deshacer lo que no podía ser deshecho, culpando a quienes le habían seducido. No se produjo ni una acumulación narrativa ni un flujo lógico. Por el contrario, cada orador hizo que la audiencia volviera a ver bajo una nueva luz a los marineros ahogados, a fin de que rehiciera su imagen de los hombres abandonados según los términos específicos del orador. Cuanto mejor era un orador, más se apartaba del terreno de su adversario en la discusión; reelaborando los hechos, conseguía que la audiencia sintiera las cosas de la misma manera que él. La voz solitaria se apodera de la audiencia mediante la retórica política, mientras que en el teatro la acción se acumula pre-

cisamente porque los personajes se vuelven más interdependientes, incluso cuando están en una situación de conflicto.

Los atenienses conocían y temían los poderes peligrosos de una voz solitaria y expuesta que poseyera habilidad retórica. «La base del funcionamiento de los tribunales, como la Asamblea, era una retórica sofisticada que los atenienses consideraban potencialmente corrosiva para la maquinaria del estado»[61]. Los ciudadanos reconocían que podían ser manipulados por la retórica y por los políticos de dotes retóricas, y con el paso del tiempo, como señala Josiah Ober, el orador hábil (usualmente un hombre de considerable educación, que leía un discurso redactado por un escritor profesional) aprendía a utilizar el miedo de sus oyentes para manipularlos. Intentaba, por ejemplo, presentarse como un sencillo hombre del pueblo sin costumbre de hablar en público, titubeando al principio o no estando a la altura de las circunstancias.

Los guerreros desnudos esculpidos en el friso del Partenón mostraban una serenidad ideal. La voz expuesta del orador no conducía al mismo resultado: el poderoso orador a menudo llevaba al desconcierto a los conmovidos oyentes, caldeándolos con sus palabras hasta confundirlos. Quizá el incidente más significativo en el proceso de los jefes fue la cólera que sintieron los ciudadanos una vez que votaron a favor de la ejecución de los siete generales. Las ejecuciones tuvieron lugar en un lugar secreto, como era habitual en el caso de las ejecuciones estatales. Este desenlace evitaba que el pueblo experimentara nada más. Sus dos grandes episodios de cólera en el proceso se produjeron cuando tuvo la sensación de que no se le permitía escuchar los argumentos y al día siguiente, cuando la acción hizo inútil todo argumento ulterior. Después de este momento decisivo, el pueblo intentó revocar su decisión, discutiendo sobre quién le había engañado, como si la acción hubiera sido un fraude. Ésta era una secuencia frecuente en la democracia ateniense: votación, contravotación, e indecisión y inestabilidad a la hora de traducir las palabras en actos que, en este caso, eran irreversibles.

El proceso político que tenía lugar en la colina de Pnyx podía así desviarse considerablemente de la creencia de Pericles en la unidad de palabra y acción de la *polis*. El poderoso calor del cuerpo, el orgullo derivado de la desnudez y de aparecer expuesto: esta imagen prototípica no condujo al autocontrol colectivo en la política corporal. Sin duda, los atenienses adolecían de *hybris*, una aspiración corporal que sobrepasaba los límites del control social. Tucídides dijo de manera general que «lo que hizo la guerra inevitable fue el aumento del

poder ateniense y el temor que esto despertaba en Esparta», pues Atenas había sobrepasado su medida natural por población, economía o derecho [62]. Y vio, más sutilmente, cómo los poderes de la retórica podían constituir dicha *hybris*. El desmoronamiento del sueño de Pericles se hizo evidente hacia el año 427, cuando todo el mundo antiguo pareció convulsionado por el poder de las palabras. «Para adecuarse al cambio experimentado por los acontecimientos —escribe Tucídides sobre la situación bélica, cada vez peor—, también las palabras tuvieron que cambiar su significado usual... toda idea de moderación era sólo un intento de disfrazar un *carácter sin virilidad*; la capacidad de comprender una cuestión desde todos los ángulos significaba que se era inadecuado para la acción». El flujo de la retórica había llegado a ser tan apasionado que «siempre se podía confiar en cualquiera que defendiera opiniones violentas y se convertía en sospechoso cualquiera que presentara objeciones a las mismas» [63]. El calor de las palabras había hecho a los combatientes incapaces de actuar de manera racional.

¿Podía la configuración de las piedras proporcionar a los hombres algun control sobre el calor de su carne? ¿Podía *incorporarse* en la ciudad el poder para razonar? Los atenienses intentaron resolver con un éxito mediano esta cuestión mediante el diseño del lugar en el que las palabras discurrían libremente.

Para actuar de manera racional es necesario aceptar la responsabilidad por los actos propios. En el pequeño *buleuterion* los votantes sentados podían ser identificados individualmente y, por lo tanto, se les podía responsabilizar por sus decisiones. Los organizadores de Pnyx pretendían hacer lo mismo en un escenario político más amplio. El diseño diáfano del teatro, su disposición escalonada de asientos en gradas y pasillos regulares permitía que los espectadores conocieran las reacciones de otros hombres a los discursos y cómo votaban. Esto contrastaba con la imprecisión visual del ágora, donde a una persona le costaba trabajo ver más allá de quienes estaban a su alrededor.

Además, en la colina de Pnyx los asientos estaban asignados de acuerdo con algún criterio. No se sabe con exactitud cuál era ese criterio. Algunos historiadores han argumentado de manera persuasiva que en la colina de Pnyx las personas se sentaban de acuerdo con la familia a la que pertenecían. Originalmente había diez familias en la ciudad, más tarde doce o trece, y tanto en su configuración inicial como en la posterior la colina de Pnyx estaba dividida en segmentos

para las mismas [64]. Cada familia ocupaba un segmento [65]. Las votaciones se realizaban por familias o *demes* (unidades del gobierno local), cada una de las cuales introducía los votos —piedras— en urnas de piedra, que después eran contados y anunciados para ese grupo.

En una democracia, la responsabilidad y el autocontrol son actos colectivos, pertenecen al pueblo. Cuando Clístenes introdujo las reformas democráticas en Atenas en el año 508, declaró que el pueblo tenía *isegoria*, lo que puede traducirse como «igualdad en el ágora» [66]. La igualdad en el ágora llevaba a la libertad de expresión, que los atenienses denominaban *parrhesia*. Sin embargo, esta libertad no bastaba por sí sola para constituir una democracia. De hecho, invitaba a los peligros del flujo retórico. Otra de las reformas de Clístenes intentó combatir ese peligro, al hacer a los grupos de ciudadanos responsables colectivamente de las decisiones que tomaban. Independientemente de la manera en que sus opiniones fluctuaran bajo el influjo de las palabras, los grupos eran solidariamente responsables de sus decisiones —aunque una familia concreta pensase que la decisión era errónea. Eran responsables de la decisión porque participaban en el proceso que llevaba a la misma. En la práctica, después de una votación, el saber quién había votado de determinada manera podía ser utilizado contra una familia o una sección de la ciudad. A este grupo se le podía denegar dinero o servicios, o se le podía criticar en los tribunales. La reforma de Clístenes pretendía que el pueblo en conjunto, y no sólo los individuos, se responsabilizaran del proceso verbal de la democracia.

Sin embargo, el Pnyx cuyo diseño diáfano ponía de relieve la seriedad de prestar atención a las palabras, colocaba literalmente al pueblo en una posición vulnerable. Podían ser responsables de sus actos sólo si no se movían, pero en esa inmovilidad se convertían en prisioneros de las voces individuales. La imagen prototípica del poder corporal no creó la unidad cívica: el código sexual que afirmaba la igualdad, la armonía y la integridad mutua no pudo ser recreado en la política. Por el contrario, el cuerpo del ciudadano en su posición política se vio expuesto al desnudo frente a los poderes de la voz de la misma manera que en ocasiones decimos de alguien que está desnudo en el sentido de estar indefenso. De esta dualidad política surgió el *pazos* del que escribe Froma Zeitlin: el *pazos* de experimentar el calor de la pasión en un cuerpo pasivo.

La historia que he relatado aquí no es la del fracaso de la democracia ateniense como ideal, sino de las contradicciones y presiones que el pueblo experimentó en una democracia que celebraba el cuerpo

humano de una manera particular. La imagen prototípica de un cuerpo desnudo se fragmentó en la piedra; la voz expuesta se convirtió en una fuerza de desunión en el espacio urbano.

Esta historia ateniense a veces se presenta en términos de un divorcio de la mente y el cuerpo. En la época moderna frecuentemente atribuimos la separación de la mente y el cuerpo a áridas construcciones mentales que reprimen la sensata vida del cuerpo. Pero al principio de nuestra civilización el problema era el inverso: el cuerpo gobernaba la palabra y privaba al hombre de la capacidad para vivir de manera racional mediante la unidad de palabras y actos que Pericles celebró en su oración fúnebre. El calor del cuerpo, tal y como se expresaba en la retórica democrática, condujo al pueblo a perder el control racional en la discusión; el calor de las palabras en la política careció asimismo de la lógica narrativa que poseía en el teatro. Los atenienses fueron incapaces de crear un diseño en piedra que remediara esas situaciones. En la colina de Pnyx el pueblo era responsable de sus actos pero no los controlaba.

Si los términos de este divorcio del cuerpo y la mente han cambiado en el curso de nuestra historia, la división misma que comenzó en nuestros orígenes ha persistido. Esto implica que en nuestra historia lo «humano» significa fuerzas disonantes y no reconciliadas. Con la llegada del cristianismo, este conflicto incluso parecerá necesario e inevitable, y el animal humano se presentará como un animal en guerra consigo mismo, a causa de la Caída y de la expulsión del Jardín del Edén. En el mundo antiguo, los griegos afrontaron esa verdad por otra vía, la de su experiencia de los rituales urbanos.

CAPÍTULO DOS



El manto de las tinieblas

La protección de los rituales en Atenas

El Partenón es un himno a una divinidad femenina, una mujer que reina sobre la ciudad. Sin embargo, Pericles concluyó su oración fúnebre declarando: «Quizás debería decir una o dos palabras sobre los deberes de las mujeres para con aquellos de vosotros que habéis enviudado. Puedo expresar todo lo que tengo que decir con una breve advertencia». La advertencia iba a ser silenciosa. Afirmó que «... la mayor gloria de una mujer es que los hombres hablen de ella lo menos posible, tanto para alabarla como para criticarla» [1]. Al regresar a la ciudad, las mujeres volvían a las sombras. Los esclavos y los residentes extranjeros tampoco tenían derecho de hablar en la ciudad, puesto que también eran cuerpos fríos.

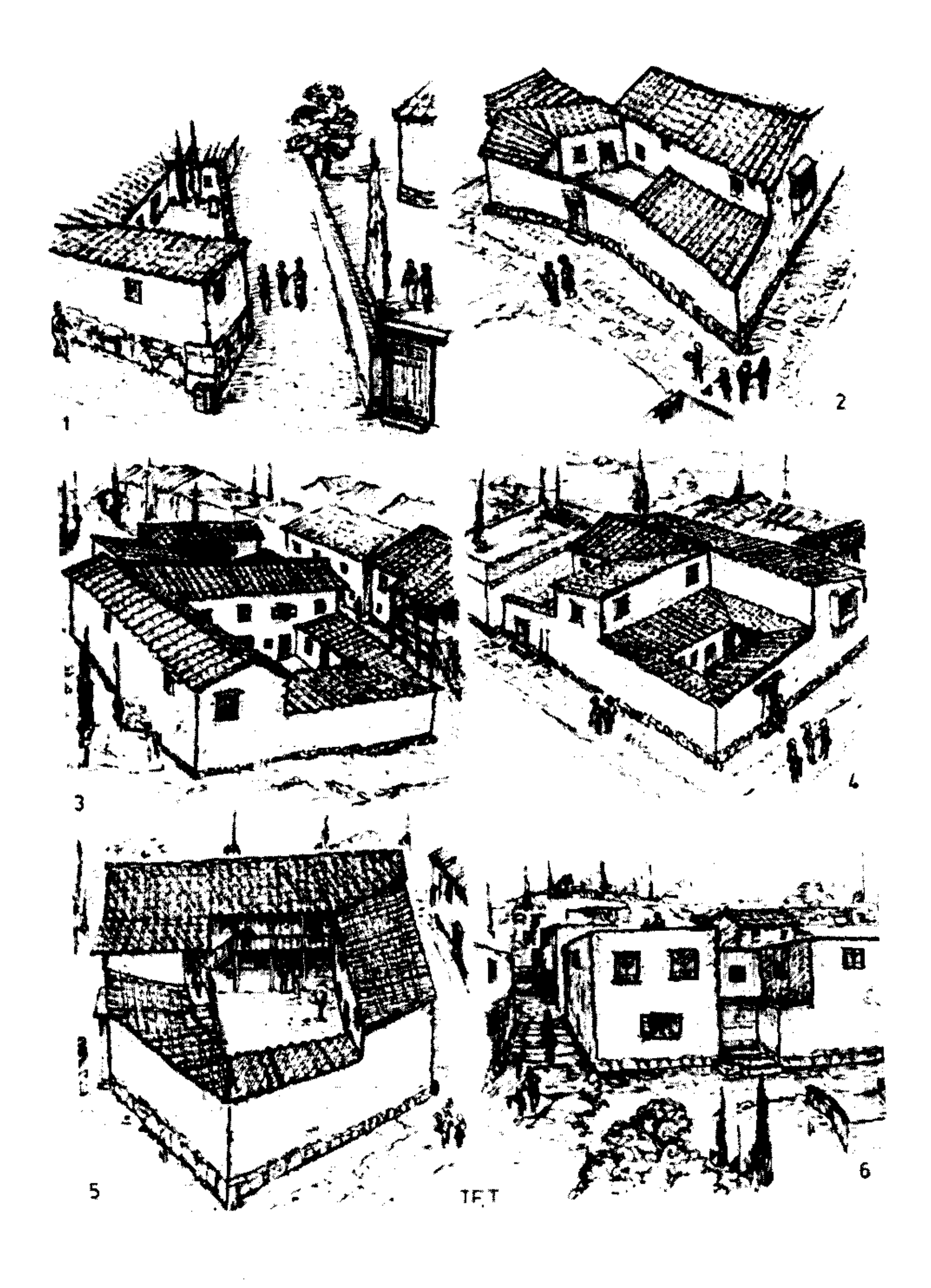
Aunque Pericles dirigió su oración fúnebre a los vivos, imaginaba —igual que otros griegos— que también era escuchado por los espectros de los muertos. Los muertos habían perdido todo su calor corporal, sin embargo, sus sombras obsesionaban a los vivos y conti-

nuaban siendo poderosas fuerzas dispensadoras de buena o mala suerte. El frío estaba aliado con la oscuridad, el mundo subterráneo era el ámbito de las sombras. Sin embargo, la falta de calor o de luz no eran una condición desesperada. Aquellos que eran maldecidos con cuerpos vivos pero fríos intentaban mejorar su condición mediante la práctica de ciertos rituales, rituales que arrojaban sobre ellos un manto de tinieblas. Estos antiguos rituales muestran un aspecto perdurable de nuestra civilización: la negativa de los oprimidos a sufrir de manera pasiva, como si el dolor fuera un hecho inalterable de la naturaleza. No obstante, este rechazo tenía sus límites.

1. LOS PODERES DE LOS CUERPOS FRÍOS

En la oración fúnebre, Pericles habló de una manera curiosamente desenvuelta acerca de los rituales de la ciudad. Dijo que «cuando concluye nuestro trabajo, estamos en condiciones de disfrutar de toda clase de esparcimiento de nuestros espíritus. Hay diversas clases de competiciones y de sacrificios que se celebran de manera regular a lo largo del año» [2]. Como ha señalado un historiador contemporáneo, ésta es «una visión muy pragmática de la religión comunitaria». Sus compatriotas atenienses habrían considerado el calendario festivo como el mismo eje de sus vidas ciudadanas en lugar de como «un descanso de los asuntos diarios» [3].

El ritual puede parecer una fuerza estática que preserva el recuerdo mediante la repetición de gestos y palabras una y otra vez. Por el contrario, en el mundo antiguo los rituales se adaptaban en la medida en que las antiguas fórmulas venían a servir a las nuevas necesidades. Los rituales que honraban el lugar de la mujer en una sociedad primitiva de tipo agrario se modificaron con el tiempo de tal manera que se levantó el estigma corporal de las mujeres de la ciudad. El paso del mito agrario al ritual urbano no violaba el recuerdo del pasado, ni las mujeres se valieron del ritual para rebelarse contra los hombres. Aunque el rito más importante de Atenas, las *Panateneas,* reunía a hombres y mujeres, los rituales que observaban sólo las mujeres revelaban de una manera más aguda este poder de adaptar el pasado al presente. Uno de éstos, las *Tesmoforias,* pretendía dignificar el frío cuerpo femenino; otro, las fiestas de Adonis, devolvía a las mujeres esas capacidades de lenguaje y deseo que Pericles les negaba en la oración fúnebre.



Casas atenienses, finales de los siglos V y IV a. C.

Las Tesmoforias

Las Tesmoforias empezaron como un rito de la fertilidad, cuyo origen se remontaba a los tiempos homéricos, y se celebraban a finales del otoño, cuando se sembraba la simiente. Deméter, diosa de la tierra, presidía el ritual en su calidad de patrona divina. La trama de la festividad se basaba en la historia del entierro de Deméter y el luto por su hija muerta, Perséfone. El nombre obedecía al acto de poner cosas en la tierra (*zesmoi* en griego significa «establecer» en el sentido amplio de establecer la ley). Las mujeres se preparaban para las Tesmoforias con un acto ritual en el que se servían de cerdos, animales a los que la mitología griega atribuía un valor sagrado. Al final de cada primavera, arrojaban cerdos sacrificados a unos pozos o *megara* excavados en el suelo, donde les dejaban para que se pudrieran. Esta festividad de primavera en honor de Deméter (las *Escirofo-rias)* servía directamente como un símbolo de la fertilización de la tierra. El santuario de Deméter en Eleusis se encontraba fuera de Atenas. Las Tesmoforias realizadas en Atenas durante el otoño transformaban este sencillo acto de fecundar la tierra en una experiencia urbana.

En el primero de los tres días que duraban las Tesmoforias, las mujeres iban a los pozos que contenían los restos húmedos de los cerdos y echaban semillas en los restos de los animales muertos. Este día estaba dedicado a «ir» *(kázodos)* y a «subir» *(ánodos),* ya que las mujeres salían de la cueva para entrar en unas cabañas especiales donde se sentaban y dormían en el suelo. Durante el segundo día, las mujeres ayunaban para conmemorar la muerte de Perséfone y guardaban luto profiriendo juramentos y maldiciones. Al tercer día, recogían los lechones con las semillas y esta apestosa mezcla se sembraba en la tierra como una especie de abono sagrado [4].

Las Tesmoforias parecían representar directamente la historia de Deméter como la conocían los contemporáneos de Pericles: una historia de muerte y renacimiento, en la que una diosa entrega a su propia hija al suelo, acto que tenía su paralelo en la matanza y enterramiento de los lechones. Sin embargo, la manera en que el ritual se practicaba en Atenas alteraba el mito agrario original. En lugar de oponer la fertilidad y la esterilidad, las Tesmoforias presentaban la abstinencia sexual como lo opuesto a la fertilidad. Durante los tres días anteriores a las Tesmoforias las mujeres no dormían con sus esposos, y de manera similar guardaban abstinencia sexual durante la festividad. El ritual experimentó así una transformación y, del luto

por una hija cuyo cuerpo muerto alimenta la tierra, pasó a convertirse en un drama organizado en torno al tema del autocontrol.

En un pasaje evocador, Jean-Pierre Vernant describe el ritual tal y como se practicaba en Atenas:

> El tiempo de la siembra marca el inicio del período propicio para el matrimonio; las mujeres casadas, las madres de familia, celebran como ciudadanas acompañadas de sus hijas legítimas una ceremonia oficial en la que, mientras dura, se separan de sus esposos. Silencio, ayuno y abstinencia sexual. Adoptan una posición inmóvil, agachadas en el suelo. Descienden a *megara* subterráneos para recoger talismanes de fertilidad que han de mezclarse con las semillas. El aire es un tanto nauseabundo y en lugar de plantas aromáticas hay brazadas de ramas de sauce, ya que éste es una planta de cualidades antiafrodisíacas [5].

El aroma del sauce, que apagaba el deseo, era importante durante el rito, como lo era igualmente el mal olor y la oscuridad de las cabañas en las que las mujeres se acuclillaban. Sus cuerpos permanecían quietos y fríos, casi sin vida. Con la frialdad y la pasividad, el ritual comenzaba a transformarlas: se convertían en cuerpos dignificados que representaban la historia del luto de Deméter.

Aunque el mito de Deméter relacionaba a las mujeres con la tierra, las Tesmoforias celebradas en Atenas relacionaban a las mujeres entre sí. Este nuevo vínculo apareció en la organización formal de las Tesmoforias, al ser escogidas las oficiantes del ritual por las mismas mujeres. «La única relación de los hombres con el ritual —escribe Sarah Pomeroy—, en el caso de personas acaudaladas, era que estaban obligados a cargar con los gastos de la festividad como una liturgia o impuesto en beneficio de sus esposas» [6]. Además, las mujeres celebraban el rito, según dice Vernant, «como ciudadanas», aunque se retiraran del mundo de los hombres para hacerlo. Sólo al final del tercer día regresaban con sus esposos, que las esperaban en el exterior, saliendo de las cabañas con su carga generativa de carne muerta y grano. El manto de tinieblas de la tierra, el frío de los pozos, la cercanía a la muerte, transformaban el estatus de sus cuerpos. Durante las Tesmoforias las mujeres realizaban un viaje por las tinieblas, del que emergían a la luz con su dignidad afirmada.

Por supuesto, la metamorfosis del campo a la ciudad también dejó su marca en muchos otros rituales, puesto que el calendario de festividades urbanas estaba vinculado originalmente con la vida rural, con el ciclo de las estaciones y con los cultivos. Pero la transformación del mito de Deméter en un ritual urbano tenía un significado

especial para las mujeres a causa del lugar específico de Atenas en que se celebraba. Ciertas pruebas fragmentarias sugieren que, inicialmente, los lechones se arrojaban a cuevas naturales. El arqueólogo urbano Homer Thompson ha identificado el lugar de la ciudad donde fue reconstruido este rito neolítico. Los pozos se excavaron y las cabañas se construyeron en la colina de Pnyx, detrás de los asientos donde los hombres se reunían en la *ekklesia*. Mediante el ritual, las mujeres habían establecido en Atenas un espacio cívico para sí mismas cerca del espacio de poder ocupado por los hombres.

El término técnico para los cambios que se produjeron en las Tesmoforias es «metonimia», una palabra griega que servía para denominar uno de los recursos de la retórica. La metonimia consiste en la sustitución de una palabra por otra; así los marineros pueden ser denominados tiburones o gaviotas según el efecto que busque causar el orador o el escritor. Cada una de estas sustituciones aporta una explicación. Al llamar tiburón a un marinero, nos referimos de manera inmediata a la maldad de sus acciones; al denominarlo gaviota, aludimos a su destreza para alzarse, como la mencionada ave, por encima del turbulento mar[7]. La metonimia es algo así como arrojar un manto sobre los significados originales, transformándolos en virtud de la asociación. De todas las armas del arsenal poético, la metonimia es la que más varía el lenguaje, trasmutando progresivamente el significado original de una palabra.

Durante los tres días que duraban las Tesmoforias, las mujeres —oliendo el hedor de los cerdos y el sauce, y agachadas en el suelo— experimentaban una transformación ritual gracias a los poderes de la metonimia. Al segundo día, las palabras «frío» y «pasivo» significaban autodisciplina y fortaleza, en lugar de debilidad e inferioridad como en el exterior. Los cambios culminaban al tercer día, cuando las mujeres salían. No es que entonces se parecieran a los hombres. La luz brillaba sobre los cuerpos cubiertos que se habían transformado en el curso de un ritual —misterioso e incognoscible para los hombres— que de alguna manera los había dignificado.

Las metonimias rituales, a diferencia de las del poeta, utilizaban el espacio para realizar los cambios. Tales espacios alteran la condición de los cuerpos que penetran en el círculo mágico del ritual. Dicha alteración tenía lugar en las Tesmoforias, en el pozo ritual, frío y oscuro, que daba un nuevo valor cívico a los cuerpos a los que Pericles aconsejaba que vivieran inadvertidos. La configuración de las cabañas concentraba los humos que se desprendían del sauce, lo que ayudaba a las mujeres sometidas a esta transformación amortiguando sus deseos. La forma de las cabañas en el espacio urbano subrayaba la cercanía de este enclave dignificador al lugar donde los hombres gobernaban como ciudadanos.

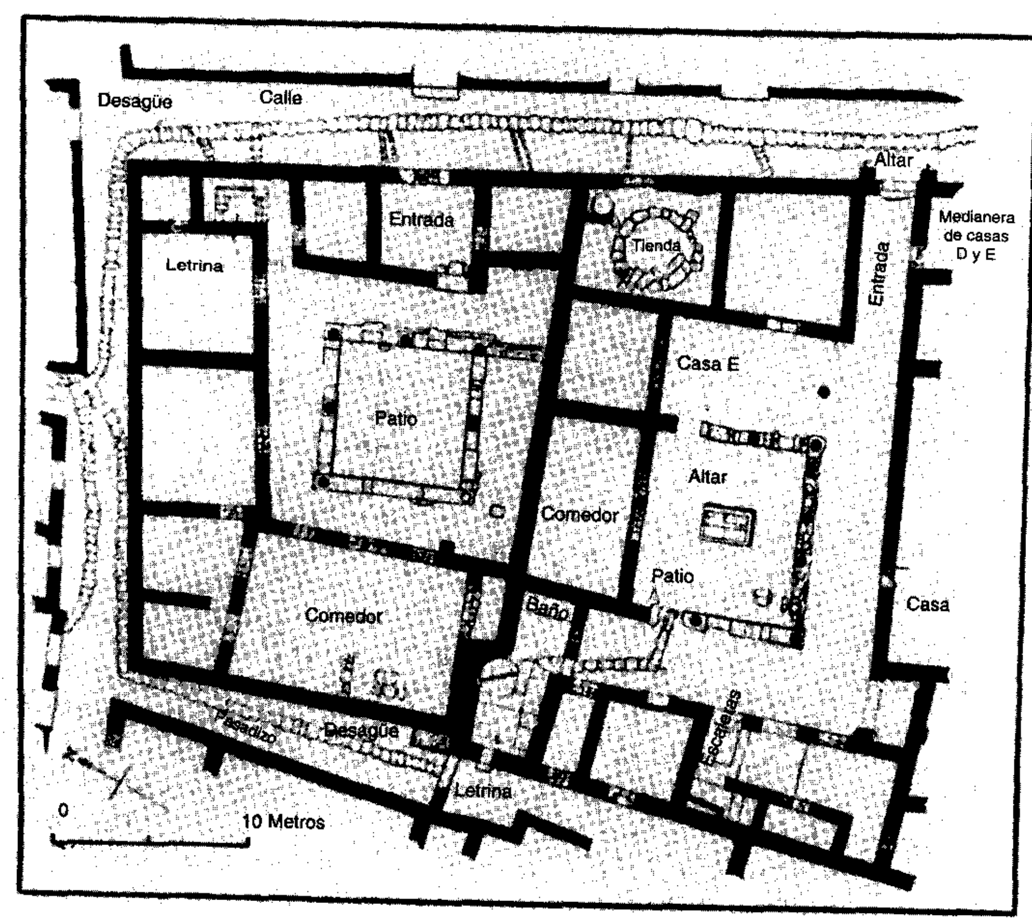
Las fiestas de Adonis

Las fiestas de Adonis eran rituales agrarios relacionados con la muerte. Sus transformaciones urbanas tenían lugar en el espacio doméstico. Las mujeres griegas vivían recluidas en las casas a causa de sus presuntos defectos fisiológicos. El historiador griego Herodoto contrastó lo razonable de su civilización al actuar así con la extravagancia de los egipcios, observando que «en sus maneras y costumbres los egipcios parecen haber dado la vuelta a las prácticas ordinarias de la humanidad. Por ejemplo, las mujeres van al mercado y se dedican al comercio, mientras que los hombres se quedan en casa y tejen»[8]. En la *Economía* de Jenofonte, un esposo indica a su esposa: «tus quehaceres estarán entre estas paredes»[9].

La antigua casa griega tenía altos muros y pocas ventanas. Cuando lo permitía la economía, sus habitaciones se situaban en torno a un patio interior. Dentro de la casa, predominaba un sistema similar al purdah de la casa clásica musulmana. Las mujeres casadas nunca aparecían en el *andrón*, la habitación donde se atendía a los invitados. En los banquetes celebrados en el *andrón*, sólo aparecían esclavas, prostitutas o extranjeras. Las esposas y las hijas vivían en la habitación o habitaciones conocidas como gineceo *(gynaikeion)*. Si la casa era suficientemente próspera, éstas ocupaban el segundo piso, lo que implicaba un distanciamiento aún mayor de las intrusiones diarias de la calle en el patio doméstico.

En las Tesmoforias, un antiafrodisíaco, el aroma del sauce, invadía las cabañas. En las fiestas en honor de Adonis, por el contrario, se recurría a especias aromáticas que, al parecer, acrecentaban el deseo. «El contraste entre las Tesmoforias y las fiestas de Adonis —escribe el antropólogo Marcel Detienne— es similar al existente entre la Cuaresma y el martes de carnaval». Las fiestas de Adonis celebraban el deseo sexual de las mujeres. Suavemente fragante, embriagadora y obscena, esta celebración aromática liberaba las potencialidades femeninas para que hablaran acerca de sus deseos en un espacio de la casa extraño y normalmente no utilizado: el tejado.

Las fiestas de Adonis tenían su origen en historias mitológicas relacionadas con este dios, que se hallaba en uno de los extremos de la concepción griega de la masculinidad, mientras que en el otro se ha-



Plano de casas atenienses, Delos, siglo V a. C.

llaba Heracles, el guerrero prototípico. Heracles era famoso, según narró Homero en la *Odisea*, «por su insaciable glotonería, pues nunca paraba de comer y beber». Su apetito sexual igualaba su glotonería. En *Lisístrata*, un marido cornudo estalla: «Mi pito es como Heracles invitado a comer». Se creía que Heracles había engendrado setenta y dos hijos y una hija [11]. Por el contrario, el gracioso Adonis no era ni glotón ni voraz. A diferencia de Heracles, murió antes de que pudiera engendrar un hijo, cuando, muy joven, fue embestido por un jabalí. Y, muy al contrario que Heracles, Adonis proporcionaba placer a las mujeres, en lugar de limitarse a saciar su lujuria en sus cuerpos. Adonis era una figura de *hedoné*, la palabra griega para el placer sensual, y Afrodita lo lloró como amante de las mujeres.

El ritual de las fiestas de Adonis se inspiraba en este mito que lloraba la muerte de un joven que sabía cómo proporcionar placer a las mujeres. Una semana antes de la festividad que se celebraba en su honor cada mes de julio, las mujeres plantaban semillas de lechuga en pequeñas macetas que estaban colocadas en los tejados de las casas. Estas semillas germinan con rapidez y las mujeres regaban y fertilizaban con cuidado las macetas hasta que aparecían los primeros brotes verdes. Llegado ese momento, sin embargo, dejaban de regar las plantas. Cuando los brotes comenzaban a morir, había llegado el momento de que comenzara el ritual. Entonces, las macetas situadas en los tejados eran denominadas «jardines de Adonis» y las plantas secas reflejaban su muerte.

Cabría esperar que el ritual siguiera de cerca la historia relatada por el mito. Ciertamente, la época del año parecía reforzar el simbolismo del jardín que se marchita, al ser julio un mes de sol abrasador. Sin embargo, las mujeres de Atenas idearon un ritual que sólo era fúnebre de nombre. En lugar de lamentarse, permanecían levantadas durante toda la noche, danzando, bebiendo y cantando juntas. Echaban bolas de mirra y otras especias a los incensarios (Adonis era hijo de Mirra, la ninfa de la mirra) para excitarse sexualmente. La fiesta adquirió la reputación de estar relacionada con chistes lúbricos y sexo ilícito. En un texto literario romano, varios siglos posterior, una cortesana escribe a una amiga: «Vamos a preparar un banquete para celebrar las [fiestas de Adonis] en casa del amante de Tesala... Acuérdate de traerte un pequeño jardín y una estatuilla. Traéte también a tu Adonis [evidentemente un amante], al que ahogas a besos. Nos embriagaremos con todos nuestros amantes» [12].

Las propias plantas que las mujeres habían sembrado en sus pequeños «jardines de Adonis» afirmaban esta celebración sexual. La poetisa Safo escribió que Afrodita había colocado a Adonis en un campo de lechugas tras ser embestido por el jabalí. Aunque semejante imagen puede resultarnos extraña, era perfectamente lógica para los griegos, que consideraban que la lechuga era un potente antiafrodisíaco: «Su jugo es de utilidad para aquellos que tienen sueños eróticos y distrae al hombre de los pensamientos sexuales», escribió Dioscórides [13]. La lechuga apareció en la literatura antigua como un símbolo de la impotencia y de manera más general de una letal «falta de fuerza vital» [14]. De hecho, se pensaba que crecía en la sombra y que la comían las madres muertas. Durante las fiestas de Adonis, las mujeres comenzaban las celebraciones cuando la lechuga se secaba, se ponía de color pardo y se marchitaba en las macetas de tierra seca.



Mujeres jóvenes durante las fiestas de Adonis lamentando su muerte.

Esto es, la celebración comenzaba cuando moría la planta cuyo jugo se suponía que agostaba el vivo deseo sexual.

Las fiestas de Adonis parecen una celebración de deseos por lo demás insatisfechos en las vidas de las mujeres. La privación sexual no se debía al gusto masculino por los jóvenes destinados a convertirse en ciudadanos. Ello habría supuesto una homosexualidad en el sentido moderno, como si una clase de deseo erótico excluyera la otra. Como ha señalado la jurista Eva Cantarella: «Las rivales auténticas de las mujeres eran ... otras mujeres "respetables" que podían inducir a sus maridos a divorciarse de ellas» [15]. Las plantas y especias de las fiestas de Adonis ayudaban a las mujeres a enfrentarse con un problema más fundamental: sus deseos eran inseparables de su sumisión a la voluntad de los hombres. Los aromas de las fiestas de Adonis debían proporcionar un espacio donde podían librarse de esa sumisión.

Las fiestas de Adonis, como las Tesmoforias, transformaron un rito agrícola en una experiencia urbana. El antiguo mito asociaba la muerte del placer con la fecundización de la tierra, cuando la sangre del agonizante Adonis se derramaba sobre ella. Esto significaba que la tierra extrae su alimento del sufrimiento humano. En el ritual urbano, el agostamiento de la tierra y el marchitamiento de sus plantas devuelve al cuerpo sensual a la vida. Para que este antiguo rito sirviera a esa finalidad las mujeres transformaron el espacio de la casa.

Las fiestas de Adonis diferían significativamente de las celebraciones masculinas (los *simposios*), que tenían lugar a lo largo del año bajo el tejado del *andrón*. En una casa moderadamente próspera, esta habitación, usualmente cuadrada, podía tener tres lechos en los muros laterales y uno más en el extremo. Catorce comensales podían reclinarse, comiendo y bebiendo, mientras acariciaban a hombres y mujeres dedicados a la prostitución. El simposio presentaba a los hombres la oportunidad de excederse y entregarse a ruidosas diversiones «diametralmente opuestas a las [decorosas convenciones] que imperaban en la *polis* en conjunto» [16]. El simposio, según ha escrito L. E. Rossi, era «un espectáculo en sí mismo», en el que los hombres bebían, coqueteaban, charlaban y presumían, pero el espectáculo respetaba una convención del comportamiento corporal del exterior [17]. Al igual que sucedía en el gimnasio, la competición impregnaba las relaciones masculinas en el simposio. Los hombres preparaban con anticipación poemas, chistes y baladronadas, para exhibir sus habilidades durante el banquete. En ocasiones se perdía el equilibrio entre la competición y la camaradería, y el simposio degeneraba en una violenta reyerta.

En el tejado, durante las fiestas de Adonis, había la misma lascivia pero las mujeres no competían entre sí. Tampoco había chistes preparados. Las fiestas de Adonis también evitaban el carácter privado y exclusivista que caracterizaba al simposio. Las mujeres iban de una casa a otra, oían que las llamaban desde arriba en la oscuridad, y subían por escaleras a los tejados para encontrarse con extrañas. En la antigua ciudad, los tejados solían estar vacíos. Además, esta festividad se celebraba por la noche en distritos residenciales donde no había iluminación en las calles. Los espacios dominantes —el ágora, el gimnasio, la Acrópolis, la colina de Pnyx— eran espacios de exposición a la luz del día. Las pocas luces encendidas en los tejados durante las fiestas de Adonis dificultaban que se viera a las que estaban sentadas cerca y no digamos a las que circulaban por la calle. De esta manera se arrojaba un manto de tinieblas sobre las transformaciones

operadas en el espacio de la casa. Colmado de carcajadas, en la oscuridad, el tejado se convertía en un territorio anónimo y amistoso.

En ese espacio, las mujeres, bajo el manto de las tinieblas, recuperaban su capacidad de hablar y expresaban sus deseos. Igual que las Tesmoforias transformaban imágenes de frío, las fiestas de Adonis trasmutaban imágenes de calor. La exposición al calor del sol resultaba letal para las lechugas, mientras que la oscuridad liberaba a las mujeres.

Hasta tiempos recientes, los eruditos pensaron que las fiestas de Adonis eran un rito lésbico, asumiendo sin más que cuando las mujeres se reunían para obtener un placer autónomo, debían de proporcionarse un estímulo sexual mutuo. El famoso poema amatorio que Safo escribió ha sido mencionado a menudo en relación con las fiestas de Adonis:

> Porque cuando te contemplo por un instante, me resulta imposible seguir hablando; mi lengua se queda dormida, inmediatamente un fuego sutil se desliza bajo mi carne, no veo nada con los ojos, los oídos me zumban, me brota el sudor, el temblor se apodera de mí, me vuelvo más verde que la hierba y tengo la sensación de que estoy a punto de morir [18].

En la actualidad se tiene la impresión de que se trataba de un episodio más complicado: fuera cual fuera la mezcla de preferencias sexuales, el ritual carecía de la conmovedora intensidad de la lírica de Safo, porque estaba dedicado al placer temporal entre extrañas que se reunían en la oscuridad y no a una relación erótica profunda y duradera.

La ciudad no reconocía formalmente las fiestas de Adonis. No aparecían en el calendario oficial como sucedía con la mayoría de las restantes festividades, que eran programadas, supervisadas y financiadas por la ciudad. Se trataba de una festividad tan informal en su organización como espontánea en su sentimiento. Y no resulta sorprendente que las fiestas de Adonis incomodaran a los hombres. Escritores coetáneos, como Aristófanes en *Lisístrata*, se mofaban del alboroto, de los ruidosos gemidos y de la embriaguez que acompañaban al evento, tratando con desprecio a las mujeres que se habían apartado de su silencio habitual. Pero la acusación más sustancial fue la formulada por Platón en el *Fedro*. En este diálogo, Platón hace decir a Sócrates:

> Ahora contestadme a lo siguiente. ¿Qué agricultor sensato cogería una simiente que valora y de la que desea una cosecha, y la sembraría solemnemente en los jardines de Adonis, a mediados del verano, y se complacería en ver cómo alcanza el final de su proceso en ocho días? ¿No se trata de algo que, caso de que lo hiciera, se limitaría a ejecutarlo de manera festiva y a manera de diversión? Porque cuando actúa con seriedad, sigue los verdaderos principios de la agricultura y siembra la semilla en el suelo conveniente y se siente satisfecho si lo que ha sembrado alcanza la madurez ocho meses más tarde [19].

Platón vio en las fiestas de Adonis una revelación de la esterilidad del placer efímero, en oposición a la antigua historia agrícola de la alimentación de la tierra. El deseo, sin más, es estéril.

En contra de Platón cabría decir que, si las fiestas de Adonis devolvieron a las mujeres el lenguaje del deseo, lo hicieron de una manera particular. Como las Tesmoforias, este ritual se servía de un recurso poético de una manera más espacial que verbal. Las fiestas de Adonis recurrían a la potencialidad de la metáfora, que une cosas diversas en una sola imagen, como en la expresión «aurora de dedos rosados». En esta metáfora, el significado del todo es superior al de las partes. La metáfora actúa de manera diferente a la metonimia. En ésta, se pueden emplear distintas palabras en sustitución de «marino» —tiburón, gaviota, marsopa, albatros—, pero una vez que se vinculan «dedos rosados» y «aurora», adquieren un carácter superior a la analogía de las partes: aurora y dedos. Además, las metáforas vigorosas no se prestan a la literalidad. Si se dice que «la aurora de dedos rosados» sugiere que unas nubes en forma de tonel y de color rosa aparecen en el cielo al amanecer, se pierde el poder evocador de la imagen. El poeta creó una imagen que muere en la explicación.

En el ritual de las fiestas de Adonis, el espacio era la clave de la metáfora. Normalmente, la fertilidad y el parto legitimaban la sexualidad de la mujer. Por eso, el que una persona se sintiera libre para subirse a un tejado en una noche de julio y, rodeada de plantas muertas, hablara a extrañas acerca de sus deseos íntimos *es* un tanto peculiar. El poder espacial de la metáfora era combinar estos insólitos elementos. En un ritual, un «espacio de metáfora» es un lugar en el que la gente puede juntar elementos dispares. Esto ocurre en virtud de la manera en que utilizan sus cuerpos, más que mediante explicaciones. En las fiestas de Adonis, la danza y la bebida ocupaban el lugar de la queja, o del análisis de la condición de las mujeres en Atenas. Esto explica el desconcierto que se percibe en los comentarios de

Aristófanes y de Platón acerca de las fiestas de Adonis y su incapacidad para encontrarles un sentido. El rito del tejado desafía cualquier razonamiento analítico.

En una frase memorable, el estudioso del mundo clásico John Winkler denomina a las fiestas de Adonis la «risa de las oprimidas» [20]. Pero este ritual no decía «no» al «sí» masculino. No impulsaba a las mujeres a dominar por una noche el ágora, la colina de Pnyx u otros bastiones masculinos. El tejado no era una plataforma de lanzamiento para la rebelión. Por el contrario, era un espacio en el que, de manera momentánea y corporal, las mujeres pasaban por alto las condiciones que les imponía el orden dominante de la ciudad. Las fiestas de Adonis podrían haber sido suprimidas fácilmente por los esposos o los guardianes de la *polis*, sin embargo ningun poder civil intentó evitar que las mujeres las observaran y quizá fuera esto también un don de la metáfora en un festival de resistencia demasiado extraño como para invitar a la represalia directa. Si las Tesmoforias legitimaban los cuerpos fríos entre las piedras de la ciudad, las fiestas de Adonis levantaban, durante unas noches, su peso.

Logos *y mito*

Estas dos antiguas festividades ilustran una verdad social elemental: el ritual tiene un efecto sanador. El ritual es una de las formas en que los oprimidos —lo mismo hombres que mujeres— pueden responder a las ofensas y al desprecio que sufren en la sociedad, y, más en general, los rituales pueden hacer soportables los sinsabores de la vida y de la muerte. El ritual constituye la forma *social* mediante la que los seres humanos tratan de enfrentarse al rechazo como agentes activos en lugar de como víctimas pasivas.

No obstante, la civilización occidental ha tenido una relación ambivalente con estos poderes del ritual. La razón y la ciencia parecían prometer la victoria sobre el sufrimiento humano, en lugar de limitarse a afrontarlo, como hace el ritual. Y al tipo de razón que ha configurado nuestra cultura siempre le han parecido sospechosos los fundamentos del ritual, sus metonimias y metáforas en el espacio, y sus prácticas corporales, que no son susceptibles de justificación o explicación lógica.

Esa relación ambivalente que se da en Occidente entre la razón y el ritual se configuró en el mundo antiguo. Apareció en la distinción que los griegos trazaban entre *logos* y *myzos*. El historiador de la

religión Walter Burkert ha resumido ese contraste de la manera siguiente:

> *Myzos* en contraste con *logos*: *logos* procede de *legein*, «unir», juntar diferentes evidencias, hechos verificables: *logos didonai*, rendir cuentas ante una audiencia crítica y suspicaz; *myzos* es contar un relato a la vez que se rehúsa aceptar responsabilidades: *uk emos ho myzos*, este relato no es mío, pero lo he oído en algún lugar [21].

El lenguaje del *logos* conecta las cosas. El *logos didonai* establece el marco para que una persona relacione las cosas: existe una audiencia que juzga a la persona que argumenta y la audiencia es suspicaz. El *logos* puede volverse impuro. Al igual que en el debate sobre los jefes, un orador puede provocar la simpatía y la identificación con su descripción de los hechos, las personas o los acontecimientos. Estas imágenes se desprenden unas de otras, las representaciones verbales parecen conectadas, aunque no superarían el escrutinio de un análisis deductivo puro.

En todas las formas de *logos*, sin embargo, el orador es identificado con sus palabras. Éstas le pertenecen y se le considera responsable de las mismas. El pensamiento político de los griegos concibió las ideas de democracia en torno a los aspectos del *logos*. Como Clístenes afirmó por primera vez, la libertad de expresión y el debate sólo tienen sentido si la gente se responsabiliza de sus palabras, de otra manera el argumento no tiene peso alguno y las palabras son indiferentes. En la colina de Pnyx el *logos* actuaba de esa manera en un sentido espacial: se podía ver y escuchar a quien aplaudía o pateaba un discurso, y comprobar qué votaba cada uno.

En el *myzos*, el orador no es responsable de sus palabras. Por el contrario, el lenguaje del mito gira en torno a la creencia formulada en la afirmación griega: «Este relato no es mío, pero lo he oído en algún lugar». La mayoría de los mitos, y por supuesto los griegos, se refieren a las hazañas de seres mágicos o de dioses, de manera que parece lógico pensar que son los dioses quienes conciben esas historias y no los hombres y las mujeres que los relatan. De esta manera, la audiencia que escucha a alguien relatar un mito no abrigará las sospechas que quizá despierte un orador en la asamblea política, un orador que pretende que se crean sus palabras. El antropólogo Meyer Fortas definió una vez el mito como una «ratificación del vínculo social» [22]. Asimismo, Aristóteles formuló la famosa definición del drama como un «suspensión voluntaria de la incredulidad». El mito, del que pro-

cedían los primeros dramas, establece el verdadero contexto de esa afirmación. El mito se refiere a la confianza en las palabras, en sí mismas.

La distinción entre *logos* y *myzos* enseña una dura lección. Las palabras de las que son responsables las personas crean desconfianza recíproca y sospechas que deben ser desviadas y manipuladas. Esta dura verdad arrojaba una luz terrible sobre la creencia de Clístenes de que el pueblo debía tener libertad para hablar y ser responsable de lo que decía. La democracia se rige por la política de la desconfianza recíproca. Las palabras de las que los oradores no parecen responsables crean un vínculo de confianza. La gente sólo confía bajo la influencia del mito, bajo la influencia del lenguaje externo a los propios oradores, como era el caso de los peanes en honor a Deméter pronunciados en las cabañas de la colina de Pnyx y a Adonis en los tejados de la casa ateniense. El manto de tinieblas arrojado sobre ambos lugares reforzó el carácter impersonal y fiable de estas palabras, puesto que el orador individual no podía ser visto con facilidad —las palabras surgían de la oscuridad. Los espacios dedicados a los rituales crearon zonas mágicas de afirmación mutua. Y todos estos poderes del mito afectaron al cuerpo celebrante dotándole de un nuevo valor. En el ritual, las palabras son consumadas por gestos corporales: danzar, agacharse o beber juntos se convierten en signos de confianza recíproca, en actos profundamente vinculantes. Los rituales arrojaban un manto de tinieblas sobre las sospechas que los individuos podían haber albergado unos de otros en la antigua ciudad, algo muy diferente de la mezcla de admiración y sospecha que provocaba la exhibición desnuda.

De esta manera, la cultura ateniense daba lugar a contrastes paralelos: cuerpos calientes frente a cuerpos vestidos; hombres desnudos frente a mujeres vestidas; luz y espacios «al aire libre» frente a los espacios oscuros del pozo y del tejado por la noche; las exposiciones desafiantes del *logos didonai* y el manto sanador del mito; el cuerpo del poder, que a menudo perdía el control por la propia fuerza de sus palabras, frente a los cuerpos oprimidos unidos en el ritual, incluso si ese vínculo no podía ser articulado, justificado o explicado.

Pero Tucídides no nos permitirá que lo celebremos de esa manera, al menos por lo que se refiere a la Atenas que él conocía. La razón tiene motivos para sospechar del ritual, ya que el ritual tiene el defecto fatal de unir a la gente. Tucídides puso de manifiesto que el ritual no ayudó a los atenienses a comprender suficientemente *por qué* sufrían en el momento de un gran desastre cívico. Sin esa comprensión, su vida común podía deshacerse.

2. EL CUERPO SUFRIENTE

La oración fúnebre de Pericles pone fin a una escena de la *Historia* de Tucídides. La siguiente relata una gran epidemia que se produjo en Atenas en el invierno y la primavera del año 430. Bajo el impacto de la epidemia, la gente se comportó de maneras que contradecían la rutilante confianza expresada en la oración fúnebre: las instituciones de la democracia se desmoronaron, los cuerpos enfermos deshicieron los lazos que el ritual había creado en la ciudad y el propio Pericles murió.

Los médicos de la antigua Atenas sabían poco acerca de cómo enfrentarse con un brote masivo de cólera y Tucídides describe los síntomas físicos de la epidemia con profundo horror:

> Los ojos se les enrojecieron e inflamaron. En el interior de la boca les sangraba la garganta y la lengua, y el aliento se volvió antinatural y desagradable... les acometían náuseas improductivas, que les causaban violentos espasmos... aunque muchos cuerpos muertos yacían insepultos, las aves y los animales que comen carne humana no se les acercaban o, si probaron la carne, murieron a causa de ello posteriormente [23].

La epidemia golpeó en primer lugar y de manera más letal al tejido social de la ciudad, destruyendo los rituales que rendían homenaje a la santidad de la muerte. Los griegos comenzaron a violar la muerte de los demás: «Llegaban antes a la pira funeral que habían preparado otros, colocaban a sus propios muertos en ella y la encendían, o, si encontraban otra pira ardiendo, arrojaban el cadáver que llevaban encima del otro y se marchaban». Aunque algunas personas actuaron dignamente, atendiendo a los enfermos y contagiándose de esa manera, «la catástrofe fue tan abrumadora que los hombres, no sabiendo qué les sucedería después, se hicieron indiferentes a cualquier norma de la religión» [24].

Con el ritual tocado, la epidemia golpeó la política: «Nadie esperaba vivir lo suficiente como para ser llevado ante un tribunal y juzgado». Los atenienses perdieron su autodisciplina y su autogobierno. Ante la epidemia, se entregaron a placeres momentáneos o prohibidos: «El pueblo comenzó a entregarse abiertamente a actos de desenfreno que hasta entonces se habían mantenido ocultos... decidió gastar el dinero rápidamente y gastarlo en placeres... placeres del momento» [25]. La enfermedad vació de significado las jerarquías de la política, porque la epidemia no distinguía entre ciudadanos y no-ciudadanos, atenienses y

esclavos, hombres y mujeres. En el momento en que los atenienses perdieron el control de sus propias vidas, sus enemigos aprovecharon para marchar sobre la ciudad durante la primavera del 430 a. C.

Sólo unos meses después de que hubiera pronunciado su oración fúnebre, se había derrumbado el sueño de Pericles de una ciudad que se autogobernaba y él mismo se vio amenazado como arquitecto del mismo. A instancias de Pericles, antes de la guerra se había construido otra muralla hasta el Pireo, a fin de que el tráfico pudiera circular protegido. Unos ciento cuarenta metros separaban esos dos muros paralelos, de manera que quedaba suficiente espacio para cobijar a la gente del campo que buscara refugio en tiempos de guerra. Cuando bajo Arquidamo los espartanos invadieron las llanuras del Ática próximas a Atenas en el 430, las masas procedentes del campo se hacinaron detrás de los muros que Pericles había creado, especialmente tras los que unían como un canal el puerto del Pireo y Atenas. Este corredor se convirtió en una trampa donde se propagó la epidemia entre los refugiados. Entonces, los atenienses se volvieron contra Pericles. «El responsable de todo aquello —dijo más tarde Plutarco— fue Pericles; a causa de la guerra había obligado a la gente del campo a apiñarse dentro de las murallas y después se había desentendido de ellos y les había dejado, hacinados como ganado, para que se contagiaran unos a otros...» [26].

Sin embargo, difícilmente se podría considerar a los atenienses unos cobardes que temieran el dolor o la muerte. Habían demostrado su valor físico en el campo de batalla y en el mar. Cuando Tucídides relató la última batalla terrestre en que lucharon los atenienses, la de Cinosema en el 411, describió cómo los soldados, exhaustos y débiles, seguían combatiendo con valentía y esperanza: «Creían que, si actuaban con resolución, la victoria aún era posible» [27].

Los rituales deberían haber mantenido a la ciudad unida. El ritual procede de «algún otro lugar» y ese lugar con frecuencia es el de los muertos. Las Tesmoforias y las fiestas de Adonis se asemejaban a otros rituales de la ciudad en que tomaban sus temas míticos de la muerte, el enterramiento y el luto, vinculando a los vivos con los muertos. En la oración fúnebre, observa Nicole Loraux, Pericles deseaba convencer a sus oyentes de que la muerte de los soldados caídos había sido «digna», porque había ocurrido de acuerdo con las normas de la ciudad y en beneficio de la ciudad. Pericles dice que «los que hemos sobrevivido agotaremos naturalmente nuestra vida a su servicio [de Atenas]» [28]. De la misma forma, las Tesmoforias y las fiestas de Adonis aseguraban a las mujeres que la hija de Deméter y Adonis

habían sufrido «muertes dignas», muertes que satisfacían las necesidades de las mujeres urbanas. El *Edipo rey* de Sófocles también contaba la historia de una epidemia cuyo desenlace se produce cuando el rey se ciega para acabar con la misma y salvar a la ciudad. Se trataba de una historia de sacrificio que tenía un significado cívico para su audiencia que trascendía la historia freudiana de la lascivia prohibida y la culpa.

La epidemia no ofreció una oportunidad cívica parecida. Tucídides nos relata que, a causa de la epidemia, tanto los atenienses como los que no lo eran «consultaban los oráculos», pero la respuesta de éstos era confusa. Por otra parte, el más claro de ellos no habría aportado ningún consuelo a los atenienses, porque anunció a los espartanos que «si combatían con toda su fuerza, la victoria sería suya y el propio dios estaría a su lado» [29]. Por supuesto, los atenienses, como todos los antiguos, tenían un sentido profundo de la insignificancia, los límites y la oscuridad de la acción humana en el orden cósmico más amplio. Muchos de sus rituales atestiguaban esos límites. Pero estos rituales hablaban de la desesperación humana más que de la redención cívica y de la cohesión frente al desastre.

Los poderes inherentes al ritual, que proceden «de otro lugar», significan que éste no es un instrumento que se pueda utilizar para investigar y debatir lo desconocido y lo invisible. Y ello obedece a que un ritual no es como una herramienta o un instrumento que se manipula para explorar las diferentes posibilidades y resultados, como podría hacerse en un experimento científico. Tampoco se asemeja a una obra de arte, cuyos materiales son explotados conscientemente para causar el mayor efecto posible. La esencia de cualquier práctica ritual es que las personas que la ejecutan penetran en algo que ya existe y que parece exterior a ellas mismas. La magia del ritual que procede «de otro lugar» radica en que parece exterior al marco de lo que es *deseado*. Como todos los rituales urbanos de la ciudad, las Tesmoforias y las fiestas de Adonis habían evolucionado con mucha lentitud, con el paso de los siglos, y los antiguos significados habían ido transformándose gradualmente en otros nuevos. En cualquier año, las mujeres practicaban estos rituales con el ánimo de representar lo que había acontecido anteriormente, sin analizar los cambios que podían estar introduciendo de manera sutil en un rito heredado.

Durante la epidemia, los atenienses sufrieron el destino de otras culturas altamente ritualizadas, el de descubrir que el repertorio de prácticas mágicas del pasado carecía de capacidad explicativa sufi-

ciente para dar sentido a las crisis que se estaban produciendo en aquellos momentos. Si la descripción posterior de Plutarco es correcta, los atenienses se aproximaron mucho a una interpretación mítica de la epidemia al ver en los grandes proyectos de construcción de Pericles algo similar a la *hybris* de Edipo. Esta interpretación, sin embargo, no les decía lo que tenían que hacer. Tucídides subraya esta insuficiencia, describiendo el manto de tinieblas del ritual sobre los actos humanos como un manto de confusión.

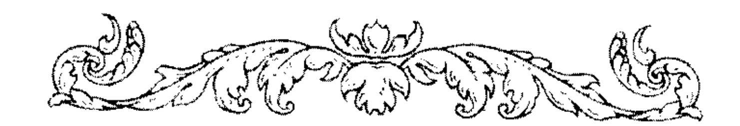
Sin embargo, la cultura ateniense se distinguía por creer que el pueblo podía crear y comprender su propia condición. En griego, la palabra *poiein* significa «hacer». *Poiesis* deriva de esa raíz y significa el acto creativo. Mucho más que Esparta, la cultura de la Atenas de Pericles constituía un himno al ideal de la *poiesis*, la ciudad concebida como una obra de arte. El razonamiento forma parte de ese acto creativo, tanto si es científico como político. Algunos escritores antiguos denominaron a la política democrática *auto-poiesis*, una autocreación política en permanente mutación.

Algunos intérpretes contemporáneos han considerado que el estrecho paralelismo trazado por Tucídides entre la oración fúnebre y la epidemia de Atenas es una señal de que el historiador no creía en las hermosas frases del dirigente contemporáneo suyo. Pero esto resulta una simplificación excesiva. Más que simpatizar con el enemigo espartano, Tucídides procuró entender las fuerzas complejas y a menudo inestables que habían creado la cultura de la *polis*. Los poderes de la autopoiesis dramatizados en los frisos del Partenón representaban un peligro para la ciudad, pero lo mismo sucedía con los poderes del ritual solo que no fuera acompañado de la experimentación, la investigación y la discusión.

Estas fuerzas convergieron en el cuerpo humano, la mayor obra de arte de la ciudad. «El cuerpo griego de la Antigüedad no aparecía como una morfología grupal de órganos dispuestos a la manera de un dibujo anatómico —escribe Jean-Pierre Vernant— ni a la manera de un retrato, esto es, con las particularidades físicas propias de cada uno de nosotros, sino más bien como una panoplia». De todas las ciudades de la Antigüedad griega, Atenas fue la que exhibió este cuerpo heráldico: expuso la desnudez del cuerpo como una creación civilizada; educó el cuerpo masculino en el gimnasio como si fuera una obra de arte; convirtió los cuerpos masculinos amándose en símbolos cívicos; educó y exhibió la voz que hablaba, transformando un lugar dedicado inicialmente al drama de acuerdo con los objetivos políticos de la autopoiesis. Los complejos rituales de Atenas se apoyaban de los poderes poéticos de la metáfora y de la metonimia consumados en el cuerpo y en el espacio urbano.

«Nuestra ciudad es una lección para Grecia», dijo jactanciosamente Pericles [31]. El legado de la Atenas de Pericles en parte consiste en las otras lecciones, más amargas, reveladas por los dolores de este cuerpo cívico. El arte ateniense del cuerpo es una de las fuentes de la división entre entendimiento mental y libertad corporal que ha marcado de manera obstinada la civilización occidental, así como un indicio de los límites del ritual a la hora de unir y curar a una sociedad en crisis.

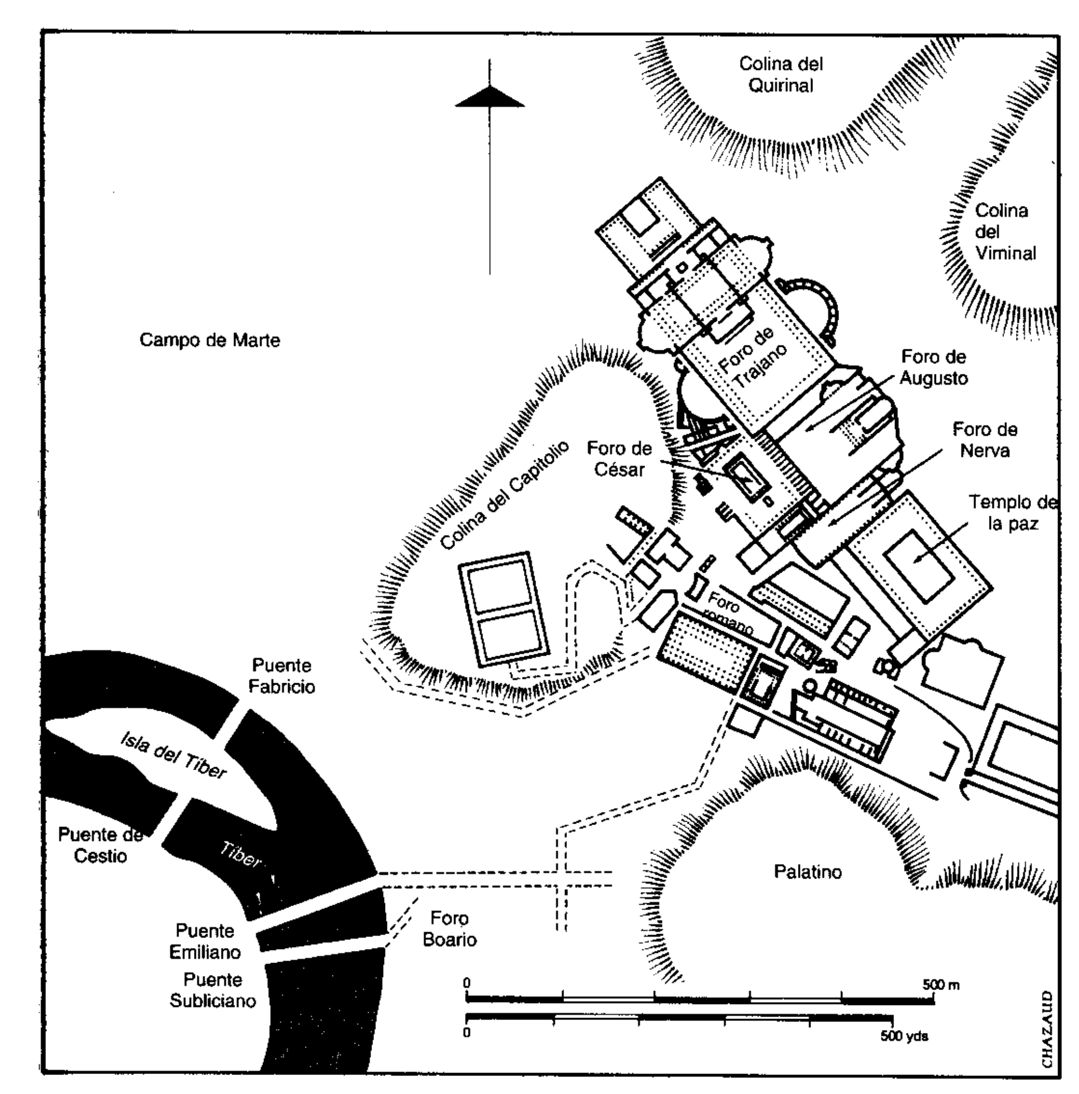
CAPÍTULO TRES



La imagen obsesiva

Lugar y tiempo en la Roma de Adriano

En el año 118 d. C. el emperador Adriano comenzó un nuevo edificio en el lugar que ocupaba el antiguo Panteón en el campo de Marte, en Roma. El Panteón romano original había sido concebido por Agripa en el 25 a. C. como un templo dedicado a todos los dioses romanos. El Panteón de Adriano reunía a las divinidades en un asombroso edificio nuevo, una enorme semiesfera que descansaba sobre una base cilíndrica. Lo más impresionante quizá fuera entonces, como lo es ahora, la luz que entraba en el Panteón por el extremo de la cúpula. En los soleados días de verano, penetra en el interior un haz de luz, que, desde el borde de la cúpula, atraviesa el cilindro hasta la planta y después vuelve a remontarlo, a medida que el sol exterior se desplaza en su órbita. En los días nublados, la luz se convierte en una niebla gris teñida por el hormigón de la cubierta. Por la noche la masa del edificio se desvanece y a través de la apertura situada en la cima de la cúpula queda perfilado un círculo de estrellas en medio de la oscuridad.



Mapa de Roma, c. 120 d. C.

En la época de Adriano, la luz del Panteón brillaba en un interior saturado de símbolos políticos. La planta había sido dispuesta como un inmenso tablero de ajedrez de piedra, el mismo diseño que los romanos utilizaron para las nuevas ciudades del Imperio. La pared circular contenía nichos para las estatuas de los dioses. Se pensaba que la reunión de dioses patrocinaba armónicamente las aspiraciones de dominación mundial de Roma. De hecho, los romanos casi llegaron a

adorarlos como si se tratase de ídolos poseídos de vida. El Panteón celebraba, en palabras del historiador contemporáneo Frank Brown, «la idea imperial y a todos los dioses del Imperio que la representaban»[1].

Quinientos años después de que Adriano construyera el Panteón, se convirtió en una iglesia cristiana, Santa María de los Mártires, consagrada por el papa Bonifacio IV en el 609 d. C. Fue uno de los primeros templos paganos de Roma utilizados para la adoración cristiana y debe su supervivencia a ese hecho. Aunque otros antiguos edificios romanos se vinieron abajo durante la Edad Media, convirtiéndose en simples canteras de piedra para los constructores, esta iglesia no fue devastada. Santa María de los Mártires adquirió nueva vida como martyrium, un edificio dedicado particularmente a los cristianos que habían sufrido por su fe. Si en otro tiempo fue un templo dedicado a una multitud de dioses que favorecían al imperio, Santa María de los Mártires sirvió a partir de entonces a un solo Dios, a un Dios de los débiles y de los oprimidos. El edificio es por lo tanto un hito del gran paso de la civilización occidental del politeísmo al monoteísmo.

La construcción del Panteón significó también un drama en su época. El imperio romano había hecho inseparables el orden visual y el poder imperial. El emperador necesitaba que su poder fuera *visto* en los monumentos y en las obras públicas. El poder necesitaba de la piedra. Sin embargo, el Panteón apareció, como señala un historiador, «cuando los ritos y las reglas de un pasado muy dilatado aún no habían sido abandonadas, pero ya se sentía la aparición de una época nueva y profundamente distinta»[2]. En la época de Adriano los cultos invadían el imperio romano, cultos nuevos como el mitraísmo y el cristianismo, que «daban mucha más importancia a un mundo que no se veía que a éste»[3]. Por supuesto, los romanos no creían que podían ver directamente a los dioses paganos que los gobernaban. Pensaban que cuando los dioses descendían a la tierra para caminar entre los hombres y las mujeres, se disfrazaban para no ser reconocidos. Sin embargo, la gente creía que los antiguos dioses habían dejado por todas partes señales visibles de su presencia, y los gobernantes de Roma se apoyaban en estas huellas visibles para movilizar y justificar su propio reinado, edificando monumentos imperiales dedicados a los dioses en todo el mundo occidental. El Panteón era una empresa de ese tipo, en la propia Roma, cuyo objetivo era impulsar a hombres y mujeres a mirar, creer y obedecer.

Las difíciles relaciones entre lo visible y lo invisible en la Roma de

Adriano tenían su origen en un malestar más profundo y general relacionado con el cuerpo humano. Aunque los atenienses conocían la oscuridad y la fragilidad de la vida humana, celebraban la pura fortaleza del músculo y del hueso. En la época en que Adriano construyó el Panteón, un romano fuerte no se exponía a la luz. Los gladiadores pronunciaban un juramento que concluía: «¿Cuál será la diferencia si ganas unos días o unos años más? Hemos nacido en un mundo donde no se da cuartel». El escritor romano Séneca proclamó que el mismo —el «más oneroso de los compromisos» *(turpissimum auctoramentum)*— también expresaba el vínculo más honroso entre soldados y ciudadanos[4]. La palabra latina *gravitas* significa «dignidad» y también determinación resuelta y profunda. El juramento del gladiador, pronunciado por hombres que se comprometían a matarse entre sí, afirma esta determinación con una contradicción terrible: «Debes morir erguido e invencible». La fuerza física quedaba vinculada a la oscuridad y la desesperanza.

La excitación del deseo puramente corporal aterrorizaba de manera similar tanto a los romanos paganos como a los cristianos. «Lo mismo que los romanos temían la esperanza incapacitadora —escribe el historiador Carlin Barton—, también temían el deseo y sus terribles consecuencias». No obstante, los paganos y los cristianos temían el deseo corporal por razones diferentes. Para los cristianos, el deseo denigraba el alma; para el pagano, significaba «el aniquilamiento de las convenciones sociales, el desmantelamiento de la jerarquía, la confusión de las categorías... el desencadenamiento del caos, de la conflagración, del *universus interitus*»[5]. Si el gobernante necesitaba del orden visual, lo mismo les sucedía a sus súbditos. En este terrible mundo de fuerza tenebrosa y deseo ingobernable, el pagano buscaba la seguridad mostrándose dispuesto a creer en lo que veía en las calles de la ciudad, en los baños, el anfiteatro o el foro. Necesitaba ir más allá, creyendo en los ídolos de piedra, en las imágenes pintadas, en las costumbres teatrales, como si todo fuera auténtico de una manera literal. Miraba y creía.

La obsesión romana por las imágenes utilizaba una forma particular de orden visual. Se trataba de un orden geométrico y los romanos percibían los principios de esta tranquilizadora geometría no tanto en el papel como en sus propios cuerpos. Más de un siglo antes de Adriano, el arquitecto Vitrubio había demostrado que el cuerpo humano está estructurado según relaciones geométricas, principalmente las simetrías bilaterales de los huesos y los músculos, los oídos y los ojos. Al estudiar estas simetrías, Vitrubio mostró cómo la estruc-

tura del cuerpo podía ser trasladada a la arquitectura de un templo. Otros romanos utilizaron una imaginería geométrica similar para planificar ciudades siguiendo las reglas de la simetría bilateral y concediendo un lugar privilegiado a la percepción visual de tipo lineal. Del parámetro del geómetra vino la Regla. Las líneas de los cuerpos, de los templos y de las ciudades parecieron revelar los principios de una sociedad bien ordenada.

A diferencia de la pintura de una escena histórica, las abstractas figuras geométricas no proporcionan al espectador ningún sentido del tiempo. El carácter intemporal de la geometría sirvió también a los romanos para reafirmar su seguridad en los tiempos en que vivían. Cuando los romanos fundaban nuevas ciudades en el imperio, por ejemplo, medían y establecían las dimensiones del espacio destinado a ello a fin de que el diseño urbano romano quedara impreso de manera inmediata sobre el territorio conquistado. Esta impronta geométrica, que frecuentemente requería la destrucción de templos, calles o edificios públicos antiguos, negaba la historia de aquellos que eran conquistados por los romanos.

Como ha observado el historiador del arte E. H. Gombrich, es cierto que tanto el arte griego como el romano intentaron que el arte público relatara historias, en contraste con el arte egipcio que ellos conocían [6]. Pero a los romanos de manera particular les agradaba contemplar imágenes que enfatizaran la continuidad de la ciudad, la perdurabilidad y el carácter inmutable de su esencia. Las narraciones visuales romanas repiten la misma historia una y otra vez. Representan desastres cívicos o acontecimientos amenazadores de tal manera que estas crisis quedan resueltas por la aparición de un gran senador, general o emperador.

El romano miraba y creía. Miraba y obedecía a un régimen perdurable. La perdurabilidad de Roma contrastaba con la acción del tiempo en el cuerpo humano, un tiempo de crecimiento y decadencia, de planes fracasados u olvidados, con la memoria de los rostros oscurecida por el envejecimiento o la desesperanza. Como el propio Adriano había reconocido en un poema, la experiencia que un romano tenía de su propio cuerpo chocaba con la ficción del lugar conocido como «Roma».

Por el contrario, los cristianos romanos trataban de afirmar, como cristianos, una experiencia del tiempo concreta en sus propios cuerpos, cuerpos que habían sido transformados en la edad adulta. Esperaban que, en virtud de la conversión religiosa, dejarían de padecer el caos de los deseos corporales. El peso de la carne se aligeraría a medida que el cristiano se aproximara a la unión con un Poder más elevado e inmaterial. Para que el cambio se produjera, los creyentes como san Agustín subrayaban el horror que san Juan había sentido hacia la «concupiscencia de los ojos», las tentadoras imágenes visuales que provocaban el apego al mundo [7]. La imaginación visual del cristiano debía formarse en torno a la experiencia de la luz, la Luz de Dios, que ciega al que la contempla y destruye la capacidad de ver el mundo o de mirar en un espejo.

Los primeros cristianos creían que, a su vez, se sentirían menos apegados a los lugares en los que vivían a medida que su fe en Dios se fuera fortaleciendo. Reforzaba esta idea la dilatada herencia judía que afirmaba la desposesión, pues los judíos se veían como peregrinos espirituales en este mundo, que estaban en él pero que no eran de él. No obstante, los cristianos devotos con el tiempo dejaron de vagar y fueron a rezar al templo de Adriano. La ficción cívica del lugar romano volvió a aparecer. «Lo viejo se convirtió en nuevo —escribe el historiador del arte Richard Brilliant—, lo pasado en presente» [8]. Y con esa renovada sensación de lugar los cristianos sintieron de manera menos urgente la necesidad de transformar sus cuerpos.

El paso del panteísmo al monoteísmo puso así de manifiesto un gran drama sobre el cuerpo, el lugar y el tiempo. El intenso amor por la *polis* de los griegos ya había dado lugar en la época de Adriano a un deseo más acuciante de seguridad y a una perturbadora obsesión por las imágenes entre la gente preocupada por sus dioses tradicionales y por su lugar en el mundo. El paso al monoteísmo subrayaba ahora el cambio interior a expensas de la continuidad urbana y otorgaba más valor a la historia personal que a la carta de ciudadanía. Sin embargo, si el pagano no se entregaba al ámbito de la piedra sin que le asaltaran las dudas, el cristiano tampoco podía entregar completamente su cuerpo a Dios.

1. MIRAR Y CREER

Los temores de un emperador

Sobre la entrada del Panteón se podía leer: *M. Agrippa L. f. cos. III fecit,* que significa «Marco Agripa, hijo de Lucio, cónsul por tercera vez, construyó este edificio». La inscripción confunde al visitante contemporáneo ya que Adriano hizo grabar en su templo el nombre del constructor del antiguo Panteón, erigido unos ciento cincuenta

años antes. Pero la inscripción explica la necesidad que el propio Adriano tenía de la ficción cívica de «Roma».

Adriano se convirtió en emperador en medio de ambiguas circunstancias. No era seguro que su predecesor Trajano hubiera adoptado a Adriano como hijo y heredero, siguiendo la práctica imperial normal. El joven Adriano se sentía eclipsado por la gran popularidad de Trajano, que había recibido del pueblo el título de *optimus princeps*. Nada más acceder al poder, Adriano hizo asesinar a cuatro populares miembros del Senado a los que consideraba rivales. En el año 118, poco después de haber sucedido a Trajano, Adriano intentó salir de la sombra. Pronunció una especie de disculpa ante el Senado por los homicidios; repartió dinero al pueblo, perdonó las deudas que tenían para con el estado y las cuentas fueron quemadas en un gran hoguera. Más que combatir el recuerdo de Trajano, Adriano buscaba apropiarse del mismo. Lo hizo realizando el deseo de Trajano de ser enterrado en la base de la Columna trajana, una columna que representaba en bajorrelieves las hazañas del *optimus princeps*. Además, Adriano trató de vincularse al primer emperador, el divino Augusto. Las monedas de Adriano mostraban un fénix que surgía de las cenizas, emblema de la restauración del orden y de la unidad de Roma bajo Augusto. Después de sus errores iniciales, todos estos actos indicaban su deseo de dar a entender que el tiempo seguiría fluyendo suavemente hacia adelante, de minimizar la sensación de cambio. Con este mismo espíritu Adriano comenzó a construir el Panteón.

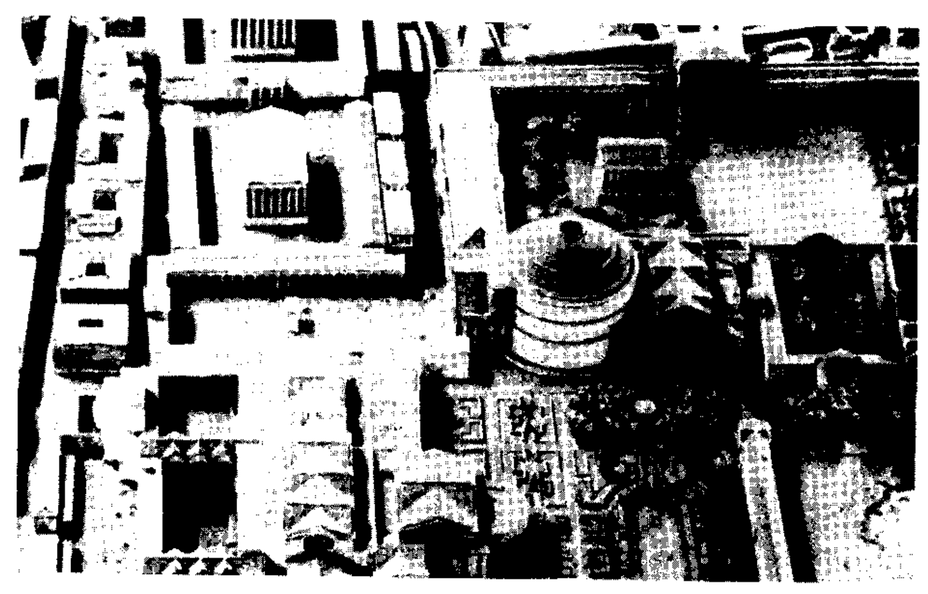
El Panteón simbolizaba la continuidad de muchas formas. Adriano colocó estatuas de Augusto, el primer emperador, y de Agripa, el arquitecto republicano, a ambos lados de la entrada. Al igual que Augusto, Adriano solicitó del Senado romano que patrocinara su empresa. Este acto era meramente formal, reforzaba la ficción de la vigencia de los valores republicanos, porque durante ciento treinta años las instituciones de la antigua República se habían marchitado bajo el gobierno de los emperadores; sin embargo, en este punto de la vida de Adriano semejantes ficciones resultaban útiles. A lo largo de su reinado Adriano prosiguió este camino de la mínima resistencia. Como constructor, intentó no destruir la obra de otros sino, en la medida de lo posible, edificar en terrenos vacíos de Roma.

Para un gobernante que deseaba infundir seguridad en sus súbditos, el artista que había en el emperador podía haber cometido una equivocación, ya que el Panteón es un objeto enormemente chocante. Los romanos habían visto cúpulas con anterioridad, pero el tamaño y la perfección técnica de ésta la convertían en algo especial. Un crítico

señala que «parece como si se hubiera intentado ocultar en la fachada el carácter inconvencional del nuevo edificio de Adriano» [9]. Ante la fachada del Panteón se hallaba un atrio frontal perfectamente normal, complementado por el trazado convencional de un elemento de la fachada del templo *(pronaos)* colocado contra el cuerpo cilíndrico para servirle de entrada. Al otro lado, en la parte oriental del Panteón, otro edificio angular, la Septa Julia, se proyectaba sobre él. Lejos de mostrarse en toda su redondez, el Panteón daba la impresión de un cilindro en un torno. Además, el Panteón ocupaba un lugar muy distinto en Roma del que ocupaba, por ejemplo, el Partenón en Atenas. El Partenón se erguía ampliamente expuesto. El Panteón estaba inserto en un denso entramado de edificios circundantes. Se llegaba hasta él descendiendo por una calle.

Los romanos de mayor edad tenían dolorosos recuerdos de cómo un emperador podía violar la ciudad mediante la edificación. Al respecto habrían pensado en Nerón, por ejemplo en su «Casa dorada», la *Domus Aurea,* que le sirvió de palacio. Arquitectónicamente, los grandes espacios abovedados de la *Domus Aurea* prefiguraban la cúpula de Adriano. Esta vasta construcción, edificada dos generaciones antes de Adriano, destruyó en buena parte la configuración del centro de Roma, pues sus jardines cerrados y vigilados impedían que los romanos corrientes caminaran por el centro de la ciudad. Los romanos odiaban los signos del genio megalómano de Nerón: una estatua suya de 36 metros de altura, una arcada de kilómetro y medio que rodeaba sus jardines, una tonelada de pan de oro. «Cuando el palacio hubo sido decorado completamente de acuerdo con este pródigo estilo —escribió Suetonio una generación después—, Nerón lo dedicó y se dignó a decir: "¡Bueno, ahora ya puedo empezar a vivir como un ser humano!"» [10]. Expulsado de la Casa dorada, Nerón terminó su reinado, cuando aún era joven, arrojándose sobre su espada en una miserable morada de los suburbios romanos en el año 68 d. C.

Nerón legó a Adriano una clara advertencia acerca de los gobernantes que exhiben impúdicamente su poder; sin embargo, «el emperador era lo que el emperador hacía» en palabras del historiador Fergus Millar [11]. Construir edificios intimidantes e impresionantes se encontraba entre los más importantes de estos actos tanto para el prestigio del emperador como para el del Imperio. Mediante sus edificios, el emperador construía literalmente su legitimidad a los ojos de sus súbditos. El arquitecto romano Vitrubio, dirigiéndose a Augusto, declaró que «la majestad del Imperio [se] expresa en la eminente dignidad de sus edificios públicos» [12].



Modelo del distrito del Panteón en Roma, c. 300 d. C.

Adriano necesitaba construir. Adriano necesitaba ser discreto. Al igual que otros emperadores tocados por el éxito, Adriano resolvió esa tensión mediante la ficción cívica de que el crecimiento monumental de la ciudad revelaba su carácter esencial e inmutable como «Roma». Aunque los súbditos se rebelaran, los senadores se enfrentaran en guerras civiles o los emperadores despojaran al estado del poder, la gloria de los edificios ponía de manifiesto el carácter esencial de la ciudad desde el mismo momento de su nacimiento. De hecho, la ficción del carácter esencial descansaba en la mitología de las virtudes únicas de Roma en el momento de su fundación. «No sin razón eligieron hombres y dioses este lugar para la fundación de una ciudad —declaró Tito Livio—... colinas saludables, un río navegable... lo suficientemente cerca del mar como para explotar sus posibilidades, pero sin estar indebidamente expuesto a los ataques de flotas extranjeras» [13]. En efecto, Tito Livio no faltaba a la verdad. El río Tíber, que atraviesa Roma, «tiene un delta estable que podía ser utilizado como puerto», observa el urbanista contemporáneo Spiro Kostof. «Este hecho y las facilidades para remontar el río... garantizaban a Roma una salida al mar» [14].

La creencia en algo expresamente romano resultó ser aún más necesaria a medida que el poder romano se fue extendiendo por todo el mundo. Ovidio escribió que «a otras gentes se les ha asignado una

cierta porción definida de la tierra; para los romanos, el espacio de la Urbe es el espacio del mundo (*Romanae spatium est urbis et orbis idem*) [15]. En palabras de la historiadora Lidia Mazzolani, Virgilio pretendía demostrar en la *Eneida* «el derecho a la supremacía de la ciudad de Roma, que el cielo había estado preparando durante centenares de años» [16]. Esta jactancia tenía una implicación distinta que cuando Pericles afirmó quinientos años antes que Atenas era una lección para Grecia. Atenas no tenía intención de convertir a ninguno de los pueblos conquistados en atenienses. Roma sí.

La ciudad atraía como un imán a todos los que dominaba, y se fue llenando de emigrantes que deseaban estar cerca de ese centro de riqueza y poder. Excepto por lo que se refiere a los judíos, a los que persiguió despiadadamente, Adriano mostró tolerancia hacia la inmensa diversidad de sectas y tribus que había a lo largo y ancho del imperio y de la urbe. Durante su reinado, los territorios capturados fueron incluidos en la definición de «Roma», como miembros de una «comunidad en la que cada provincia y nación individual poseía su identidad orgullosa» [17]. En la época en que Adriano llegó al poder, vivían en Roma cerca de un millón de personas, en su mayor parte en barrios con una densidad de población que se aproximaba a los distritos más abarrotados de la moderna Bombay. La masiva corriente humana fue deformando el trazado de las calles, a medida en que los edificios las cortaban o incluso las llenaban. La presión de la población era tanto vertical como horizontal, recluyendo a los romanos más pobres en *insulae,* las primeras casas de pisos, que eran estructuras irregulares construidas piso a piso, y que a veces alcanzaban una altura de 30 metros.

Como la Atenas de Pericles, la Roma de Adriano era una ciudad compuesta en su gran mayoría por gente pobre. A diferencia de la Atenas de Pericles, los esclavos de la Roma de Adriano podían ganar su libertad con más facilidad, bien como un regalo de su amo o comprándola por sí mismos, lo que creaba una nueva fuente de diversidad. Las zonas pobres de la ciudad también alojaban a los soldados imperiales, que sólo se podían ganar la vida cuando combatían en la frontera. La población era inestable y la violencia gobernaba por la noche la mal iluminada ciudad. La propia economía del imperialismo fomentaba la inestabilidad de la ciudad.

El historiador Michael Grant estima que «todo el comercio y toda la industria del imperio probablemente nunca representaron más del diez por ciento de sus ingresos totales» [18]. La fabricación se realizaba a escala local, lo mismo que el comercio de granos y de alimentos; el

combustible era escaso y las riquezas procedían de la conquista. La mayoría de las personas sobrevivían gracias a una intrincada red de relaciones de clientela con individuos más poderosos, red que distribuía los despojos, pero que también se desmoronó con frecuencia durante los seísmos que sufrió el imperio. Un siervo en una posición alta tenía como clientes a siervos que se hallaban en un nivel inferior, un tendero tenía como clientela un séquito de siervos en posición elevada, un funcionario local de poca importancia a un séquito de tenderos, etc. El día romano se iniciaba asistiendo al momento en que se levantaban y recibían diariamente aquellos de los que se dependía. La adulación personal se intercalaba entre favores, propinas y pequeños tratos.

Por todas estas razones, el ideal de una Roma esencial y perdurable era una ficción necesaria para los romanos. Representaba la afirmación de unos valores estables bajo la inseguridad, la miseria y la humillación de la vida cotidiana. Con todo, difícilmente podía bastar con afirmar que la ciudad era «eterna». Aquella enorme aglomeración urbana no se parecía en nada al pequeño villorrio que se había formado a orillas del Tíber, ni la historia política de Roma era precisamente una historia de conservación y continuidad. Para hacer verosímil la ficción de la «Ciudad Eterna», el emperador tenía que dramatizar de alguna manera sus poderes, y la vida urbana tenía que ser para la gente una especie de experiencia teatral.

Adriano asesina a Apolodoro

Un emperador podía sobrevivir a una derrota militar, una hambruna o incluso a un ingenio muy limitado. Pero tenía que actuar con firmeza de hierro y con inteligencia como escenógrafo de ese marco de la locura y la gloria humanas denominado «Roma». Una historia, probablemente falsa pero generalmente creída, relacionada con el asesinato por parte de Adriano de un arquitecto a su servicio confirió tintes dramáticos a esa presión para evitar pasos en falso.

En aquel tiempo, durante los años intermedios de su reinado, en los que Adriano comenzó a construir, el foro romano estaba lleno de monumentos que daban testimonio de la gloria de emperadores anteriores. Como réplica a estos templos dinásticos, Adriano edificó el templo de Venus y Roma justo al este del *Forum Romanum,* sobre parte de la desafortunada «Casa dorada» de Nerón. Adriano dedicó este templo al culto cívico de la propia ciudad. «El nuevo templo [y culto] de Adriano a Venus y Roma... exalta[ba] la fuerza y los orígenes de Roma y del pueblo romano por encima de los de una familia individual» [19]. A inicios de su reinado Adriano había prometido *populi rem esse, non propriam*, que el estado «pertenece al pueblo, no a mí». El templo de Venus y Roma simbolizaba el mantenimiento de esa promesa [20].

Al parecer, el emperador envió los planos de este templo al arquitecto profesional Apolodoro. Éste, uno de los grandes arquitectos de la Roma imperial, había servido con anterioridad a Trajano y conocía a Adriano desde hacía quizá veinte años. El historiador contemporáneo William MacDonald le describe como «un hombre de considerable importancia, escritor y ciudadano cosmopolita» [21]. Cuando Adriano le envió los planos de esta nueva obra, Apolodoro criticó la construcción técnica y las proporciones tanto del edificio como de las estatuas. Adriano reaccionó, según murmuraciones posteriores, ordenando que mataran a Apolodoro.

Algunos pensaban que Adriano estaba celoso del arquitecto como consecuencia de las relaciones de Adriano con Trajano. Así lo creía Dión Casio, que escribió esta historia cien años más tarde en su *Historia romana.* Pero Dión Casio también menciona una creencia popular que explicaba el asesinato de una manera diferente. Cuando Adriano recibió las críticas de Apolodoro, «el emperador se sintió a la vez irritado y profundamente apenado porque había incurrido en una equivocación que no podía ser corregida —señaló Dión— y no controló ni su cólera ni su pesar, sino que le mató» [22]. Esta idea popular tenía su lógica, dado que el emperador es lo que el emperador hace. Las obras del emperador representaban su pretensión de legitimidad. Apolodoro dijo a Adriano que el templo de Venus y Roma, que iba a simbolizar la unidad del emperador con el pueblo romano, adolecía de defectos. Un emperador que construía mal no cometía meramente un error arquitectónico; quebrantaba asimismo su más importante vínculo con el pueblo. No había nada incongruente en el hecho de que un emperador protegiera ese vínculo asesinando a un crítico de su plan.

También el pueblo se beneficiaba creyendo que las obras de su gobernante llevaban el sello de la autoridad absoluta. A los romanos debemos la expresión *teatrum mundi,* más tarde traducida por Shakespeare como «el mundo es un escenario» . Un romano podía entregarse a esa suspensión voluntaria de la incredulidad que es la esencia del teatro, siempre que el poder garantizara que aquellos lugares en los que se desenvolvía el espectáculo de la vida eran correctos y conse-

cuentes. El ámbito de la piedra certificada en la ciudad literalmente constituía el escenario para que los romanos creyeran en las pruebas que se manifestaban ante sus ojos.

Teatrum mundi

La experiencia romana del *teatrum mundi* descansaba en lo que, a una persona moderna, le parece una creencia absurdamente literal en las apariencias. Por ejemplo, en una famosa anécdota Plinio relató la siguiente historia acerca del artista Zeuxis:

> Zeuxis [pintó] un cuadro de uvas tan magistralmente representadas que los pájaros comenzaron a descender para comer del racimo pintado. Parrasio realizó entonces un dibujo tan parecido de una cortina que Zeuxis, orgulloso del veredicto de los pájaros, solicitó que la cortina fuera corrida y [su] pintura quedara al descubierto [23].

Un lector contemporáneo vería aquí una historia acerca del poder del artista para crear una ilusión. Para el romano mostraba la relación del arte con la realidad: el añadido de Parrasio a su pintura la hacía más real para Zeuxis. El tomar las apariencias de una manera tan literal caracterizaba una institución de Roma que también puede parecernos alejada de la sede de los dioses construida por Adriano. Nos referimos a la sede del gladiador: el anfiteatro.

El anfiteatro romano tenía la forma de dos teatros griegos semicirculares unidos, de tal manera que el espacio quedaba totalmente cerrado. Durante siglos, en estos vastos espacios circulares u ovales, los romanos habían contemplado a los gladiadores luchar entre sí hasta morir; se habían divertido viendo a los leones, los osos y los elefantes despedazarse mutuamente o a los hombres; habían contemplado cómo los criminales, los herejes religiosos y los desertores del ejército eran torturados, crucificados o quemados vivos. Carlin Barton estima que un gladiador entrenado tenía una posibilidad entre diez de morir cada vez que salía, mientras que los esclavos, los criminales y los cristianos casi no tenían ninguna posibilidad de sobrevivir a su primer encuentro. Las perspectivas eran peores todavía cuando los emperadores organizaban batallas «ficticias» en las que ejércitos de gladiadores contendían en el anfiteatro. En una ocasión Trajano hizo combatir hasta la muerte a diez mil hombres en un periodo de cuatro meses [24].



Muerte en el anfiteatro ocasionada por fieras salvajes, según un mosaico encontrado en una villa cerca de Leptis Magna, Norte de África.

Este teatro de crueldad era más que un entretenimiento sádico. Los espectáculos acostumbraban a la gente a las carnicerías necesarias para la conquista imperial, como ha señalado el historiador Keith Hopkins [25]. Además, los romanos inducían a los dioses a aparecerse en el anfiteatro, cuando seres humanos auténticos se veían obligados a personificarlos. Marcial describió uno de estos espectáculos en el que «"Orfeo" aparece con un atavío rústico aunque suntuoso. Va solo, vestido con una piel de animal y llevando una lira... De repente es atacado y muerto por un oso que se materializa "espontáneamente" por una trampilla que hay en la arena...» [26]. Detrás del escenario había funcionarios armados con hierros al rojo y látigos cuya misión era obligar al infeliz a interpretar su papel. O, como testifica el cristiano Tertuliano, «una vez vimos cómo castraban a Atis [una figura de la mitología griega]... y a un hombre quemado vivo que interpretaba el papel de Hércules» [27]. Los gladiadores y los mártires que se daban cita en el anfiteatro aceptaban la realidad literal de las apariencias como lo había hecho Zeuxis el pintor. Marcial declaró: «La arena convierte en realidad aquello que canta la fama». Como observa Katherine Welch: «[los romanos] "mejoraron" el mito haciendo que sucediera realmente» [28].

En los espectáculos de gladiadores, como en el teatro formal, este apetito de literalidad adquirió una forma particular como mimo y pantomima, donde impera la imagen silenciosa. La pantomima romana era popular porque hacía alusiones literales constantes a la vida

real. Por ejemplo, en la vida de Nerón escrita por Suetonio, el historiador romano describe una pantomima realizada por Dato en la que el actor

> ilustró la primera línea de la canción «Adiós padre, adiós madre» con gestos de beber y nadar —Claudio había sido envenenado y Agripina casi se había ahogado— y la última línea «El infierno guíe tus pies»... [fue dedicada] con un gesto de las manos a los senadores a los que Nerón pretendía asesinar [29].

La pantomima mostró lo que había sucedido a los antepasados de Nerón y lo que seguramente iba a acontecer a sus enemigos. Tras verlo en el escenario, parece que Nerón decidió que ya era hora de matar a los senadores. El emperador, que había actuado personalmente en pantomimas, creía que, en general, toda forma de poder era una cuestión tanto de actuar como de mimo. Suetonio incluso afirma que en su miserable muerte Nerón ensayó varias poses que había aprendido en la interpretación de pantomimas y después se arrojó sobre su espada, «[musitando] entre lágrimas: "¡Muerto! ¡Con lo gran artista que era!"» [30]. Tan poderoso era el impacto de las pantomimas sobre los dirigentes políticos que el emperador Domiciano las prohibió. Trajano, sin embargo, «permitió que las pantomimas volvieran a los escenarios en torno al 100 d. C. y su sucesor, Adriano, que era particularmente aficionado al teatro y a sus artistas, convirtió todas las pantomimas asociadas con la corte en propiedad estatal» [31].

La pantomima entró en el mundo de los actos políticos reales en virtud del gesto corporal. Alzar una mano, señalar con el dedo, volver el torso, constituían un lenguaje corporal preciso. Así es, por ejemplo, como, según el orador romano Quintiliano, había que expresar *admiratio* (que significa tanto sorpresa como admiración): «La mano derecha se vuelve ligeramente hacia arriba y los dedos son plegados sobre la palma, uno tras otro, empezando con el meñique; después se vuelve a abrir la mano y se le da la vuelta mediante una inversión de este movimiento». Un gesto sencillo para mostrar pesar era darse con el puño cerrado en el pecho [32]. El orador, como el mártir que personificó al castrado Atis, debía representar una secuencia de pantomimas; sin las mismas, sus palabras carecían de fuerza.

Estos gestos políticos se hicieron más sencillos y concisos en la época de Adriano, tal y como vemos en las monedas romanas. Las monedas desempeñaron un importante papel en un imperio tan extenso, proporcionando información en sus caras. Para hacerlas elocuentes se acudió a las artes de la pantomima. El historiador Richard Brilliant observa que, durante el reinado de Trajano, los acuñadores de moneda estamparon en ellas imágenes imperiales que «abstraían la imagen regia de situaciones en las que se había revelado su imperiosidad», mientras que los acuñadores de las monedas de Adriano «simplificaron... y redujeron» los gestos del emperador. Así, una moneda que representa un decreto regio contrasta «la profunda lucidez de su imagen con el trasfondo neutral» de la moneda [33]. Más que la unidad de palabras y acciones democráticas celebrada por Pericles, la pantomima de las monedas creaba una unidad de imágenes y acciones imperiales.

Éstos eran los elementos del *teatrum mundi*: una escena con la impronta de la autoridad; un actor que cruzaba la línea entre ilusión y realidad; una actuación basada en el lenguaje del cuerpo silencioso propio de la pantomima. Este teatro tenía un significado directo e inmediato. Quien manejara una de las monedas de Adriano podía comprender inmediatamente la importancia de la moneda mirando los gestos recogidos en sus dos lados. El romano que acudía al anfiteatro sabía inmediatamente que el desdichado al que se había vestido de una manera determinada era Orfeo y que estaba a punto de ser devorado vivo por un oso. En la política, los gestos como la *admiratio* podían ser simplificados, como era el caso en las monedas de Adriano, pero el gesto en sí no planteaba problemas pues su esencia ya estaba fijada.

El *teatrum mundi* se distanciaba así de rituales como las Tesmoforias griegas, que transformaban una historia mediante el gesto y en el espacio de manera que emergía un nuevo significado en virtud de la metonimia de uno antiguo. El *teatrum mundi* buscaba hacer referencias literales, repetir significados conocidos. Los romanos satisfacían su gusto por la novedad en el anfiteatro matando a un centenar de Orfeos con un centenar de osos, multiplicando la imagen, en lugar de representar una muerte nueva y singular. Este mismo gusto por la repetición grababa la imagen de manera más vigorosa en la mente del espectador.

El *teatrum mundi* causaba un horror especial a san Agustín. Su poder visual podía vencer incluso la fe en Dios. Para mostrar la fuerza de este mal, san Agustín relató la experiencia de un amigo cristiano que fue al Coliseo para poner a prueba su fe. Al principio, el cristiano mantuvo el rostro apartado del violento espectáculo que tenía lugar

en la arena, mientras oraba para tener fuerza interior. Lentamente, como si un torno volviera su cabeza, comenzó a mirar y sucumbió al espectáculo, cuyas sangrientas imágenes le extasiaron hasta el punto de que gritó y vitoreó como la masa de gente que le rodeaba. En la prisión visual construida en el mundo pagano, la voluntad cristiana se debilitaba y acababa por rendirse a las imágenes.

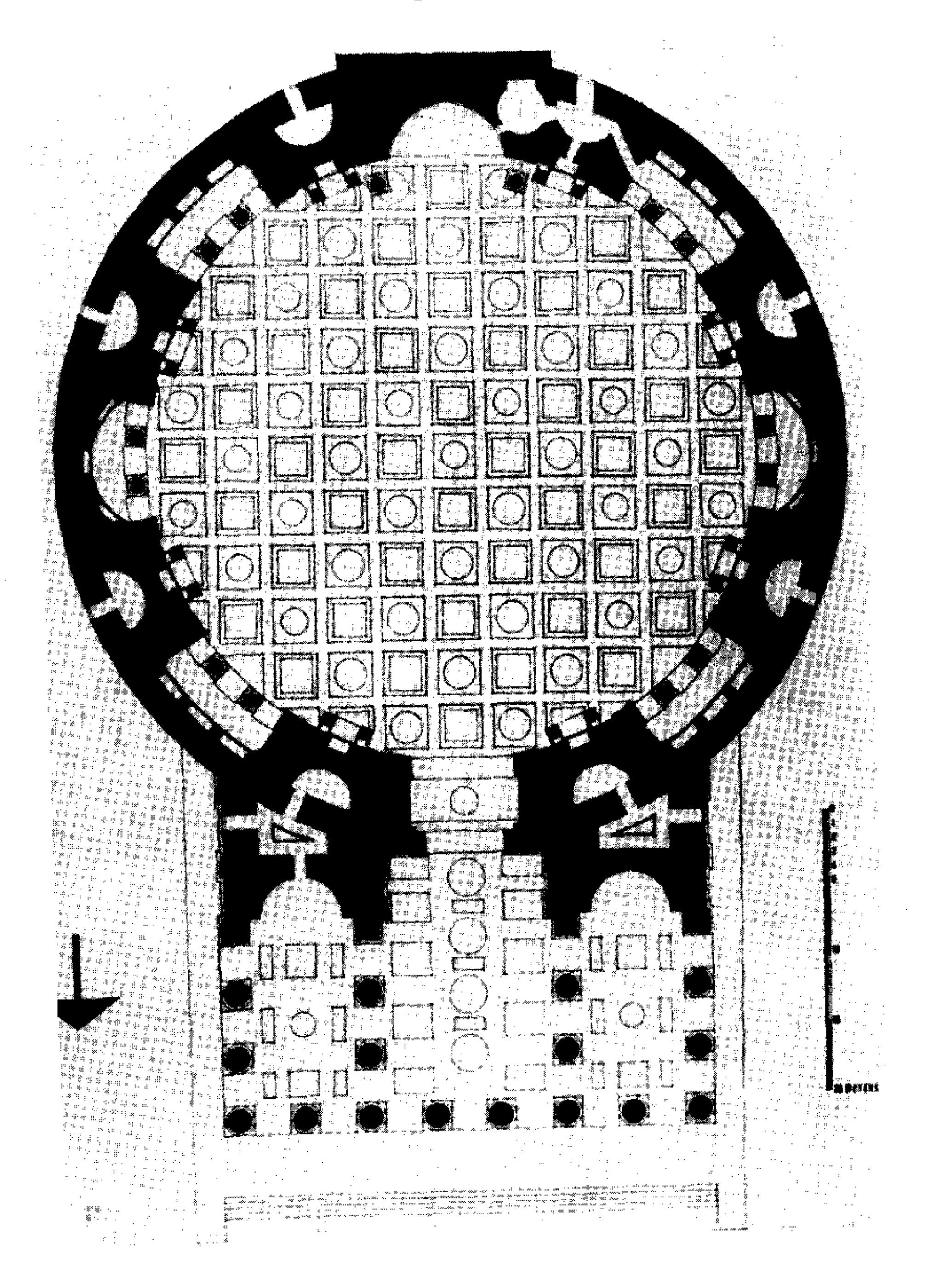
Algunos comentaristas contemporáneos piensan que la imaginería visual de los romanos adolecía de pobreza porque contemplaban el mundo de una manera tan literal [34]. Más que falta de imaginación, quizá haya que atribuir a los romanos una imaginación excesivamente gráfica. Turbado por las oscuras premoniciones del juramento del gladiador, viviendo en una sociedad donde el poder creaba el desorden, en una ciudad que se asfixiaba por su propio crecimiento, los romanos cayeron en una «suspensión voluntaria de la incredulidad» a través de los ojos.

2. MIRAR Y OBEDECER

Por regla general no encontramos semejanzas entre los actores y los geómetras. No obstante, los gestos corporales se fundaban en una imaginería más sistemática, en el sistema de simetrías y equilibrios visuales que los romanos creían haber descubierto en el cuerpo humano. A su vez, esta geometría corporal era utilizada para imponer orden en el mundo que gobernaban como conquistadores imperiales y constructores de ciudades. De esta manera, los romanos combinaron el deseo de mirar y creer con el mandato de mirar y obedecer.

La geometría del cuerpo

El Panteón ofrece algunas claves respecto a esto. El Panteón está gobernado por la simetría. Su interior está compuesto de tres partes: una planta circular, un muro cilíndrico y la cúpula. El diámetro horizontal es casi exactamente igual a la altura vertical. Desde fuera hacia adentro, el Panteón se divide en tres zonas: la fachada del templo, un pasillo intermedio y el interior. Desde el pasillo intermedio pueden verse una serie de líneas rectas trazadas sobre la planta que muestran cómo hay que desplazarse hacia adelante. Las líneas de la planta guían la vista hacia un amplio nicho situado en el muro que está situado en el extremo opuesto de la entrada y que alberga la es-



El Panteón de Roma, dibujo contemporáneo.

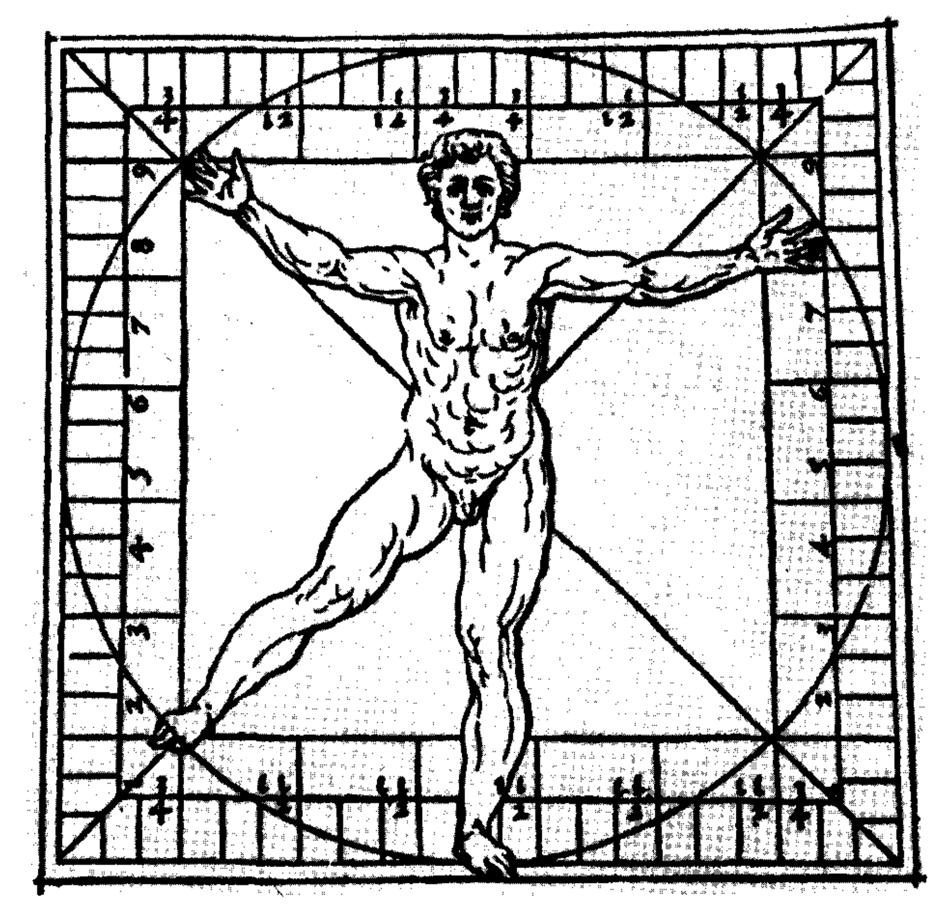
tatua de culto más importante del edificio. Aunque la geometría es abstracta, algunos autores especializados en arquitectura se han referido a las líneas de la planta central como la «columna vertebral» del edificio y al nicho principal como su «cabeza». Otros autores, mirando desde la planta hacia el techo, han visto el edificio como una suerte de busto romano, en el que la sección cilíndrica inferior correspondería a los hombros del general, las estatuas a los relieves de la coraza, la cúpula a la cabeza —una imagen un tanto torpe porque la apertura superior, el *oculus*, es literalmente el ojo del edificio.

No obstante, la geometría inspira estas alusiones orgánicas por buenas razones. Por vasto que sea el Panteón, produce la rara sensación de ser una extensión del cuerpo humano. En particular el juego simétrico de curvas y cuadrados recuerda los famosos dibujos realizados por Leonardo y Serlio durante el Renacimiento. Estos dibujos muestran el cuerpo desnudo de un hombre, con los brazos y las piernas extendidos. En uno, Leonardo da Vinci trazó (c. 1490) un círculo perfecto alrededor de los miembros extendidos, con su centro en el ombligo del hombre. Un cuadrado perfecto conecta los cuatro puntos con las puntas de los dedos.

En el tercero de sus *Diez libros de Arquitectura,* denominado «Acerca de la simetría: en los templos y en el cuerpo humano», Vitrubio relacionó directamente las proporciones del cuerpo humano con las que debían gobernar la arquitectura de un templo. «La Naturaleza ha diseñado el cuerpo humano de tal manera que sus miembros están debidamente proporcionados en relación con la estructura global», escribió [35], y eso es lo que debía emular el constructor de un edificio mediante la relación entre lo circular y lo cuadrado:

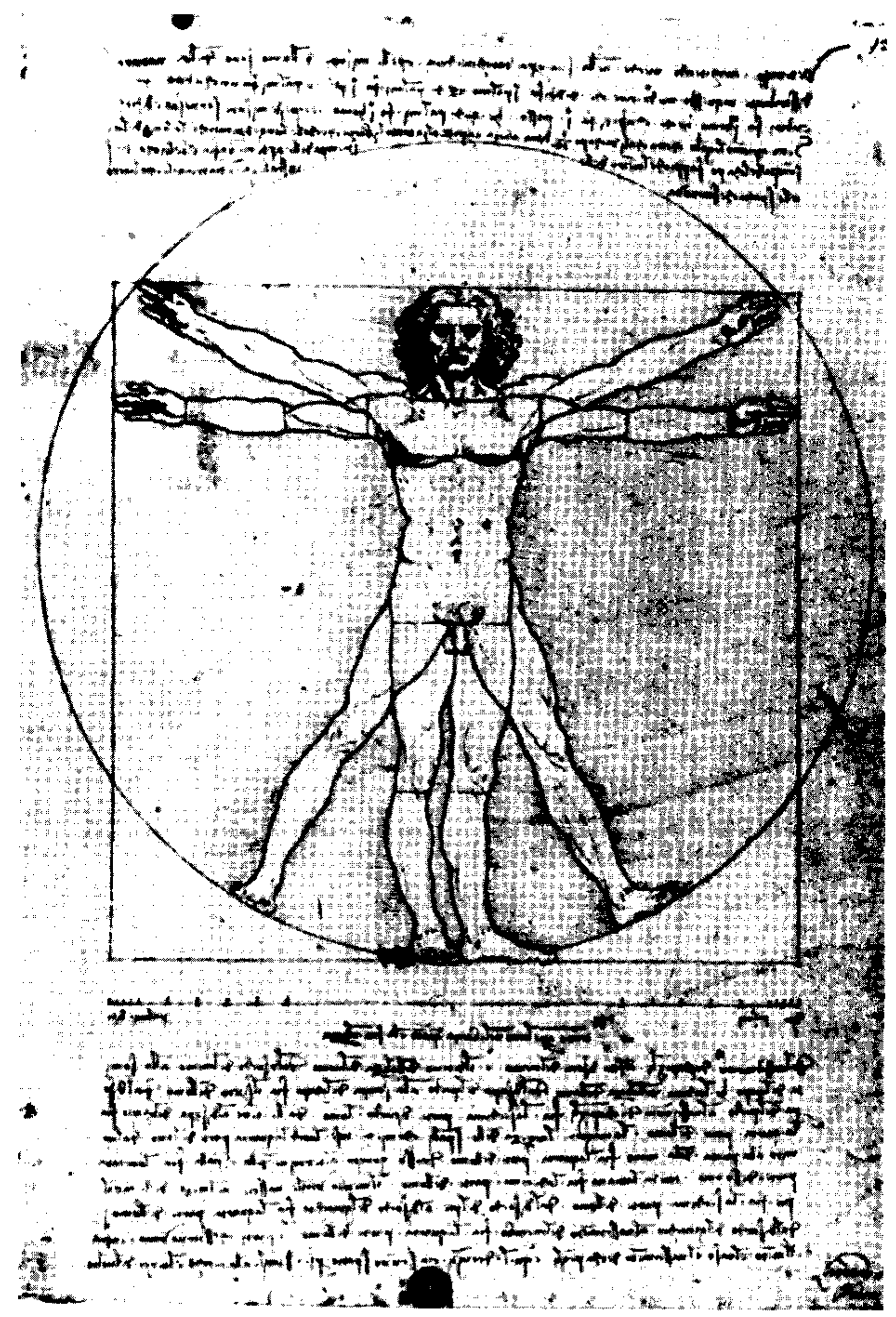
> Si... existe una correspondencia simétrica entre los miembros por separado y la forma completa del cuerpo... sólo nos pueden inspirar respeto hacia aquellos que, al construir templos de los dioses inmortales, han dispuesto los miembros de las obras de tal manera que tanto las partes separadas como el plan general armonicen en sus proporciones y simetría [36].

Un templo debía tener partes iguales y opuestas, lo mismo que los lados del cuerpo. Esto resulta obvio en los edificios que siguen un esquema adintelado, pero los romanos eran constructores de arcos y cúpulas. El genio del Panteón fue conseguir que la simetría bilateral dominara en el interior de un espacio esférico: por ejemplo, los dos nichos, uno a cada lado del nicho principal situado enfrente de la en-



Dibujo de un cuerpo humano realizado por Sebastián Serlio.

trada, son bilateralmente simétricos. Vitrubio creía además que la escala y la proporción de un edificio deben derivarse de la escala y la proporción de las partes del cuerpo. Vitrubio imaginaba que los brazos se relacionan con las piernas a través del ombligo, y por lo tanto con el cordón umbilical, la fuente de la vida. Los miembros pueden extenderse así de tal manera que los brazos y las piernas formen líneas: las dos líneas de los miembros se cruzarán en el ombligo. Las puntas de los dedos establecen entonces las líneas del cuadrado. Ése es el cuerpo de Vitrubio, tal y como Leonardo y Serlio lo dibujaron, con el cuadrado inscrito en el interior de un círculo, y este principio vitrubiano configura el interior del Panteón.



Leonardo da Vinci, *Figura humana inscrita en un círculo, ilustrando las proporciones,* 1485-90.

Ésta era la imagen romana prototípica del cuerpo, tal y como fue codificada por Vitrubio partiendo de muchas fuentes distintas y de prácticas establecidas desde hacía mucho tiempo, como veremos. Siguiendo este orden ideal, un arquitecto podía construir edificios a escala humana. Además, esta geometría humana revelaba cómo debía ser el plano de una ciudad.

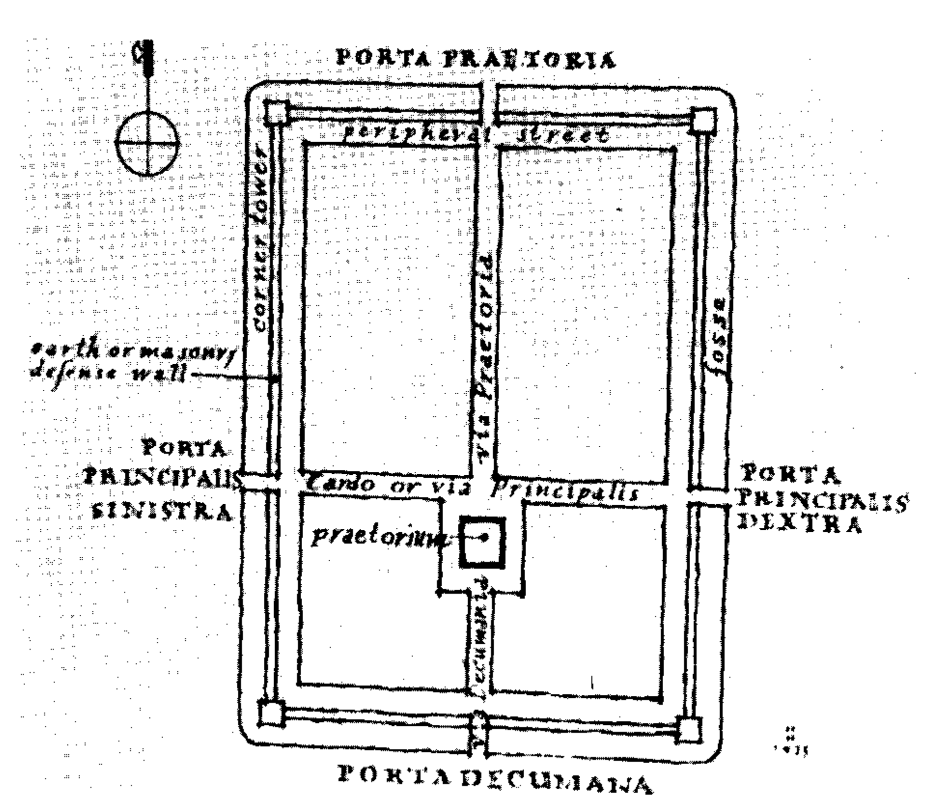
La creación de una ciudad romana

Los artistas renacentistas como Alberto Durero que estudiaron los escritos de Vitrubio se quedaron sorprendidos por las posibilidades de trazar un conjunto de cuadrados más pequeños dentro del cuadrado original inscrito en un círculo, de manera que las partes del círculo pudieran quedar definidas dentro del sistema geométrico general. La planta del Panteón muestra la misma división: se trata de un tablero de ajedrez, definido por cuadrados de mármol, porfirio y granito, alineados en un eje norte-sur sobre el que está orientado el edificio en su conjunto. Los círculos de piedra están inscritos en cuadrados alternos. Los diseñadores imperiales de la misma época de Vitrubio planificaron ciudades enteras utilizando este sistema, creando un tablero de ajedrez de calles con solares en su interior.

Este diseño urbano es conocido como la «cuadrícula» romana, pero no se trata de una invención romana. Las ciudades más antiguas conocidas en Sumer fueron construidas según el mismo, lo mismo que las ciudades egipcias y chinas miles de años antes del dominio romano. En Grecia, Hipodamo diseñó ciudades con planta de tablero de ajedrez, igual que hicieron en Italia los etruscos. Lo que importa en relación con la cuadrícula, como con cualquier imagen elemental, es la manera en que la utiliza una cultura concreta.

Para fundar una ciudad, o refundar una ciudad existente destruida en el proceso de conquista, los romanos intentaban establecer el punto que denominaban *umbilicus*, un centro de la ciudad que se aproximaba al ombligo del cuerpo. A partir de este ombligo urbano los planificadores obtenían todas las medidas para los espacios de la ciudad. La planta del Panteón contiene un ombligo así. Al igual que en el juego de damas o de ajedrez el cuadrado central también tiene un enorme valor estratégico en el Panteón: el cuadrado central de la planta se encuentra directamente bajo el oculus circular que permite ver el cielo a través de la cúpula.

Los planificadores también determinaban con precisión el umbili-



Plano de un campamento romano, trazado por los monjes de St. Gall, Walter Horn y Ernest Born, *The Plan of St. Gall* (University of California Press, 1980). Todos los derechos reservados.

cus de la ciudad mediante el estudio del cielo. El paso del sol parecía dividir el cielo en dos. Otras mediciones relacionadas con las estrellas nocturnas parecían cortar esta división en ángulos rectos, de manera que los cielos quedaban divididos en cuatro partes. Para fundar una ciudad, se buscaba en el terreno un lugar que coincidiera con el punto donde se encontraban las cuatro partes del cielo, como si el mapa del cielo se reflejara en la tierra. Al conocer su centro, los planificadores podían definir el límite de la ciudad. Aquí abrían en la tierra un surco denominado *pomerium*, que constituía un límite sagrado. Violar el pomerium, decía Tito Livio, era como deformar el cuerpo humano estirándolo excesivamente. Al contar ahora con un centro y un límite, los colonos trazaban en ángulo recto las dos calles principales, que se cruzaban en el umbilicus. Estas calles recibían el nombre de *decumanus maximus* y de *cardo maximus*, y creaban un espa-

cio de cuatro cuadrantes simétricos. A continuación, los planificadores dividían cada cuadrante en cuatro. Ahora la ciudad tenía dieciséis secciones. Y así seguiría dividiéndose hasta que tuviera un aspecto similar a la planta del Panteón.

El umbilicus tenía un inmenso valor religioso. Los romanos pensaban que bajo este punto la ciudad estaba vinculada con los dioses que moraban bajo la tierra y, por encima de él, con los dioses de la luz que habitaban en el cielo, las deidades que controlaban los asuntos humanos. El planificador cavaba cerca de él un agujero denominado *mundus*, que consistía en «una... cámara o dos, una colocada encima de la otra... consagradas a los dioses infernales» que habitaban bajo la superficie de la tierra[37]. Literalmente era un acceso al infierno. Al levantar la ciudad, los colonos ponían en el *mundus* frutas y otras ofrendas procedentes de sus hogares, un ritual destinado a propiciar a estos «dioses infernales». A continuación cubrían el *mundus*, colocaban una piedra cuadrada y encendían un fuego. Ahora ya habían «dado a luz» a una ciudad. Trescientos años antes de Adriano, el romano Polibio escribió que el campamento militar romano debía consistir en «un cuadrado con calles y otras construcciones planificadas regularmente como una ciudad». La conquista debía inducir ese nacimiento[38].

Vitrubio creía que las piernas y los brazos del cuerpo humano se conectaban entre sí a través del ombligo. El cordón umbilical tenía una importancia simbólica mayor en su concepción arquitectónica que los genitales. De esta manera, el umbilicus de una ciudad también servía para calcular sus proporciones geométricas. Por otro lado, el ombligo era una señal del nacimiento con una enorme carga emocional. Los ritos de fundación de una ciudad romana reconocían los aterradores poderes de los dioses invisibles de la tierra, a los que los planificadores intentaban propiciar bajo el centro. El terror asociado con el nacimiento de una ciudad marcó la historia de la propia fundación de Roma.

Según una leyenda, Rómulo fundó Roma el 21 de abril del 753 a. C. excavando un *mundus* en la colina del Palatino, donde existía un culto al fuego desde tiempos antiquísimos; éste fue el origen del primer templo de Vesta, un edificio circular, en el que se almacenaba el alimento, lo mismo que en el *mundus*. Más tarde el templo de Vesta se trasladó al foro romano, donde las vírgenes vestales fueron encargadas de mantener vivo el fuego del templo, salvo un día al año. Si se apagaba por más tiempo, Roma perecería, dado lo poderosos y letales que eran los dioses que moraban debajo de la ciudad. El temor a los

poderes invisibles, que se hizo tan acusado en la época de Adriano, estaba profundamente enraizado en la cultura romana y se sentía en el mismo centro urbano.

No resultaría sorprendente, por lo tanto, que la geometría aparentemente racional que unía el cuerpo y la ciudad no actuara de una manera completamente racional. Al referirse a los lugares que conquistaban, los romanos escribían de acuerdo con los preceptos del sentido común: situar una ciudad donde hay buenos puertos, un mercado floreciente, defensas naturales, etc. Sin embargo, los planificadores de la ciudad con frecuencia optaron por no seguir estas reglas. Por ejemplo, unos quince km al norte de Nîmes, en la Galia romana, lo que ahora es Francia, había una región que habría constituido un excelente bastión, rodeada de colinas y con un pujante mercado. Los conquistadores eligieron el área situada al sur, más expuesta y económicamente menos activa, porque allí se podía excavar un profundo *mundus* y llenarlo con grandes cantidades de comida, a fin de mantener a raya a los dioses subterráneos.

Al igual que el juramento del gladiador expresa tanto miedo como resolución, lo mismo sucedía con el mapa trazado por los planificadores de la ciudad. La excavación del *mundus* en una nueva ciudad de la frontera ponía de manifiesto que, en ese lugar, la civilización romana había vuelto a nacer. La violencia disciplinada y decidida de las legiones romanas constituía la contrapartida del temor que representaba el agujero que los vencedores cavaban en el suelo para propiciar a sus dioses infernales. Dado que los romanos utilizaban una y otra vez la misma geometría a la hora de fundar sus ciudades, el urbanista Joyce Reynolds afirma que eran «notorios por mantener modelos mentales apropiados para [Roma], a pesar de la irrelevancia cada vez mayor de esa ideología cívica para sus nuevas circunstancias imperiales» [39]. Sin embargo, estos asentamientos repetitivos reflejaban un aspecto esencial de la cultura romana: el teatrum mundi.

En Roma, la gente veía a los gladiadores y a los mártires matar y ser sacrificados en pantomimas repetidas de manera obsesiva. En la frontera, las tropas se reunían para ver a los supervisores situar el umbilicus, cavar el *mundus* y trazar el *pomerium* en una elaborada ceremonia. Los supervisores repetían las ceremonias siempre y donde avanzaran las legiones. En las Galias, en el Danubio, en Bretaña se pronunciaban las mismas palabras y se ejecutaban los mismos gestos para conjurar la misma imagen del lugar.

Como un director teatral, el planificador romano trabajaba con imágenes ya establecidas. La planificación imperial romana intentaba

trazar el plano de una ciudad de una vez, la geografía romana imponía el momento en que un ejército conquistador ganaba el territorio. La cuadrícula urbana contribuía a ello porque esta imagen geométrica trasciende el tiempo. Sin embargo, este tipo de planificación presupone que no hay nada en el territorio conquistado. En efecto, los conquistadores romanos tenían la sensación de que se adentraban en el vacío, aunque en realidad el territorio estuviera salpicado de poblados. «Si miro el país, carece de todo encanto, nada puede haber en el mundo menos alentador —escribió el poeta Ovidio en el exilio—; si miro a los hombres apenas puede decirse que merezcan ese nombre. Son más crueles que los lobos... Se protegen de los rigores del frío con pieles y pantalones sueltos. Llevan los rostros peludos cubiertos con largos mechones de pelo» [40]. Si los romanos que avanzaban seguían siendo romanos, en la repetición compulsiva se manifestaba también una gran división entre la urbe y la frontera: en el límite del Imperium mundi, estas pantomimas de refundación de Roma amenazaban con destruir las vidas de los conquistados.

Por supuesto, el pueblo conquistado rara vez encajaba en el estereotipo de brutos sin historia ni carácter. De hecho, en las Galias y en Bretaña, las tribus nativas frecuentemente ya construían sus propias ciudades, y la complejidad urbana romana coexistió con su ulterior desarrollo. Así, el centro de la ciudad era romanizado y las zonas residenciales y los mercados periféricos seguían un proceso de elaboración de tradiciones locales. En las ciudades-estado griegas que fueron conquistadas por los romanos, estos prejuicios no pudieron sostenerse dado que buena parte de la alta cultura romana procedía de los griegos. La imposición de «Roma» fue en estos casos más la superposición de un recuerdo del «hogar» a fin de legitimar el gobierno.

Los conquistadores tenían la esperanza de que la forma urbana contribuyese a asimilar rápidamente a los bárbaros a las costumbres romanas. Tácito describio cómo sucedió esto cuando Agrícola gobernaba Bretaña:

> Exhortaba a los individuos, visitaba las comunidades, erigía templos, mercados, casas; alababa a los laboriosos, reprendía a los indolentes y la rivalidad por obtener sus elogios sustituyó a la coacción. Además comenzó a proporcionar a los hijos de los jefes una educación [romana] liberal... Como resultado, la nación que acostumbraba a rechazar la lengua latina comenzó a aspirar a dominar la retórica. Además, la utilización de nuestra vestimenta se convirtió en signo de distinción y la toga se puso de moda [41].

La geometría de la nueva ciudad tuvo consecuencias económicas para los propios conquistadores. La subdivisión de los cuadrantes de la ciudad continuaba hasta que las parcelas eran lo suficientemente pequeñas como para ser entregados a los individuos. En el ejército, el número de parcelas que un soldado recibía dependía de su rango. El país conquistado era dividido de la misma manera y los soldados recibían porciones de terreno meticulosamente calculadas de acuerdo con su rango. Los límites matemáticos eran de enorme importancia para un romano, no sólo porque poseía la tierra, sino también porque su posesión había sido *racionalizada* mediante el proceso de subdivisión. El propietario podía defender sus derechos de propiedad contra individuos más fuertes, puesto que su propiedad de una parte obedecía a la misma lógica que había generado el todo. Las tablillas de bronce denominadas *formae* describían dónde se encontraba la parcela y mostraban su tamaño y forma. Estas piezas de bronce eran el objeto más precioso que un soldado llevaba consigo. «Ninguna civilización —escribe Joseph Rykwert— ha practicado, como lo hicieron los romanos durante el final de la República y el imperio, la imposición de un modelo constante y uniforme a las ciudades, al campo y también a los enclaves militares, con una persistencia casi obsesiva» [42].

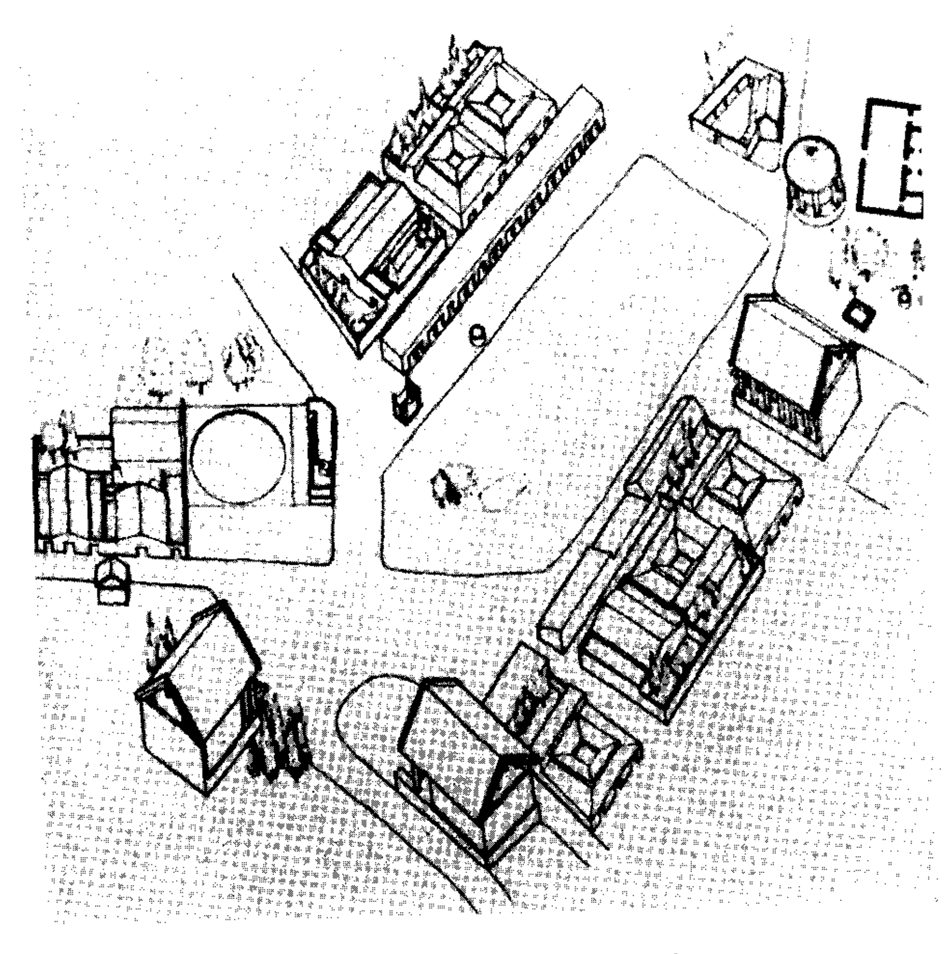
Éste era el modelo de «Roma», cuya impronta quedaba en otros lugares. Se trataba, exactamente, de un diseño orgánico de corte geométrico. ¿Qué significado podía tener este diseño en la Roma de Adriano, una ciudad que había borrado hacía mucho tiempo cualquier plano general que hubiera gobernado su nacimiento?

El foro romano

El antiguo foro romano *(Forum Romanum)* era un centro urbano muy similar al ágora ateniense de la época de Pericles, en el que se mezclaba la política, la economía, la religión y la vida social. En la muchedumbre había grupos que disponían de su propio lugar. Plauto, el comediógrafo romano, describió sardónicamente estos territorios durante los primeros años del siglo II a. C. según los diversos gustos sexuales:

> ... los haraganes casados ricos rondan los alrededores de la Basílica. Un buen número de prostitutas también, aunque no sean de primera, así como algunos hombres que se alquilan o venden... en el foro bajo pasean ciudadanos acomodados respetables. En el foro medio son más ostentosos. Por las antiguas tiendas, los cambistas, negocian o aceptan préstamos... En el barrio tusco, los homosexuales, muy volubles, deambulan con todas sus galas [43].

El foro difería del ágora en que encuadraba a esta variopinta muchedumbre en un espacio más rectangular, delimitado a los cuatro lados por edificios. De particular importancia era un edificio religioso, el Pórtico de los Doce Dioses, que lindaba con el antiguo foro al pie de la colina del Capitolio. Mientras que los dioses griegos luchaban entre sí constantemente, aquí, un tanto como en un panteón primitivo, las deidades se trataban pacíficamente. Los doce dioses eran conocidos como *Di Consentes et Complices*: de acuerdo y en armonía. Los



El foro romano en el siglo IV a. C.

antiguos romanos imaginaban que en los cielos y en el mundo subterráneo «había rangos de poder sobrenatural acordados» [44]. Esa misma imagen de dioses alineados en el orden adecuado sugería la forma en que los romanos deseaban edificar en la tierra, en el foro.

Los romanos intentaron hacer su arquitectura más acorde, armoniosa y lineal mediante el desarrollo de dos formas: el peristilo y la basílica. Tal y como hoy entendemos estas formas constructivas, el peristilo es una larga columnata que desemboca en un patio central o que une edificios, y la basílica es un edificio rectangular en el que se entra por un extremo, desplazándose hacia el otro. En sus orígenes en Roma, estas dos formas arquitectónicas no estaban tan claramente diferenciadas. Los romanos intentaban crear un espacio en el que una persona pudiera avanzar y no se distrajera por movimientos laterales: el espacio romano tenía una columna vertebral. Así es como funcionaban los primeros museos modernos. En el año 318 a. C. sobre una hilera de tiendas que se alineaban a un lado del foro, la ciudad levantó un segundo piso *(Maeniana)* en el que los recuerdos de las conquistas romanas estaban colocados en orden cronológico. Desplazándose en línea recta, el visitante podía seguir la historia del poderío militar romano.

«Una basílica no era sino una enorme sala de reuniones» [45]. La forma se había originado en Grecia como sala de vistas en la que el juez estaba sentado en un extremo. En el mundo romano, eran estructuras largas y elevadas, a menudo flanqueadas por edificios con tejados más bajos adosados a los lados. La sala central estaba iluminada en ambos extremos, así como por unas ventanas situadas por encima de los edificios adosados al cuerpo principal. La basílica albergaba centenares y a veces millares de personas, que la atravesaban entrando por un extremo y saliendo por el otro. La primera basílica claramente documentada del foro romano apareció en el año 184 a. C. A partir de entonces, los romanos construyeron estructuras cada vez más amplias de acuerdo con los mismos principios, como cajas direccionales gigantes.

Un romano que hubiera estado al aire libre en el foro romano habría visto este panorama: «las columnatas y los pórticos de los templos y las basílicas a ambos lados, y como fondo, en el extremo más apartado, la fachada del templo de la Concordia» [46]. Pero el romano no paseaba ociosamente. Los grandes edificios parecían ordenarle que se colocara directamente frente a ellos.

Recordemos que las superficies del Partenón griego estaban diseñadas para ser vistas desde muchos puntos de la ciudad y que el ojo

del espectador recorría el exterior del edificio. El antiguo templo romano, por el contrario, pretendía situar al espectador sólo de frente. Su tejado se extendía en virtud de los aleros hacia los lados; toda su decoración ceremonial estaba en la fachada del frente; la pavimentación y las plantas que había en torno suyo estaban orientadas para una persona que mirase desde el frente [47]. De manera similar, en el interior del templo el edificio indicaba: mirar hacia adelante, moverse hacia adelante. Estas cajas autoritarias fueron el origen de las directrices visuales incorporadas en el Panteón de Adriano, con su eje y sus simetrías bilaterales en los muros y en la planta.

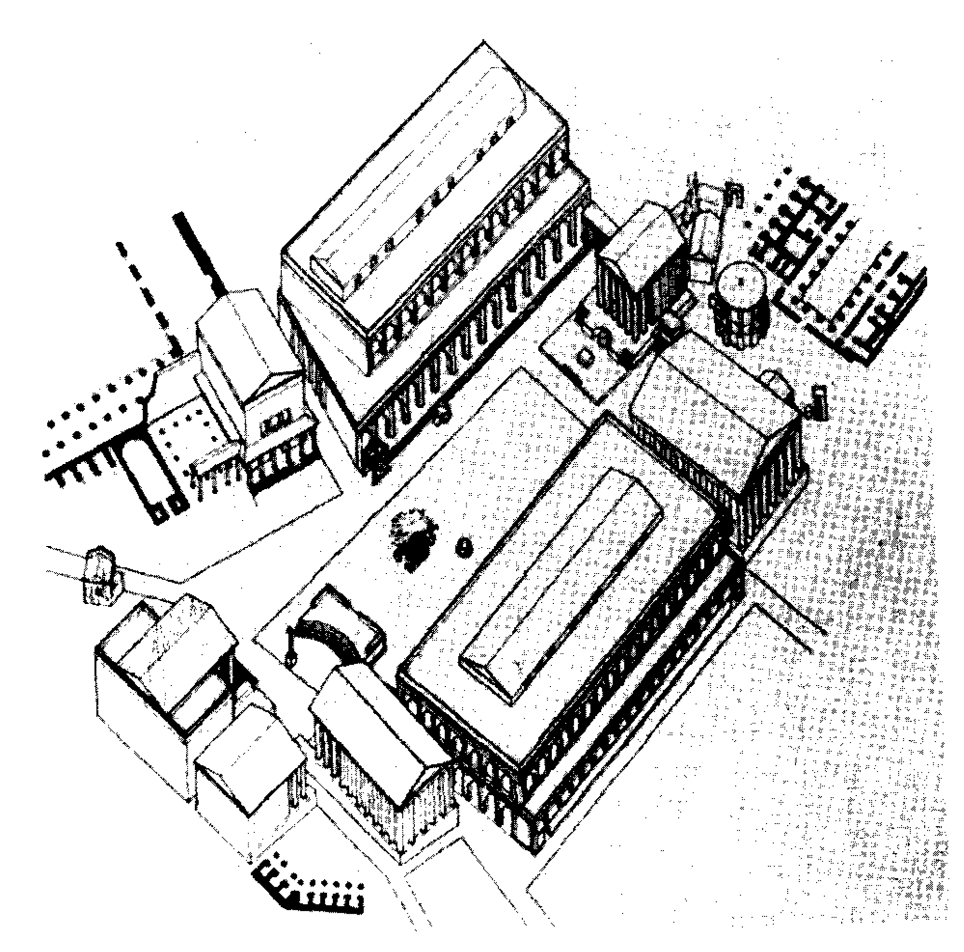
La geometría del espacio romano transmitía su disciplina al movimiento corporal y, en ese sentido, comunicaba la orden de mirar y obedecer. Este mandato se solapó con el otro dictum romano, el de mirar y creer, en un famoso punto de inflexión de la historia de Roma. Mientras combatía en las Galias, Julio César quiso recordar a los romanos su existencia mediante la creación de un nuevo foro, al pie de la colina del Capitolio, justo al oeste del foro romano. Aunque su propósito declarado era facilitar más espacio a los negocios legales de la República, su propósito real era exhibir ante los romanos el poder de César mientras se hallaba ausente. En él edificó un templo de Venus Genetrix. Se suponía que la familia de César, la Julia, era del linaje de la diosa Venus. La construcción de César «fue, en efecto, un templo a la familia Julia» [48]. Este monumento tenía una posición dominante, como la cabeza del conjunto de construcciones. De él arrancaban los edificios o muros subsidiarios precisamente para crear una simetría bilateral en los lados del rectángulo. Al situar al espectador directamente frente al templo principal, como si se tratara de un santuario dedicado a los dioses, Julio César intentaba subrayar los orígenes supuestamente divinos de su familia y hacer sentir su poderosa presencia.

Como en las ciudades provinciales, la geometría del poder en el centro de Roma redujo la exhibición de diferencias humanas. A medida que el foro romano se fue regularizando, los carniceros, los tenderos, los pescaderos y los comerciantes de la ciudad se desplazaron a distintos barrios de la urbe, dejando los asuntos del foro, en el periodo final de la República, a los abogados y los burócratas. Después, cuando los emperadores construyeron sus propios foros, estos favoritos políticos abandonaron el foro romano para seguir a sus amos a nuevos espacios. En la jerga de los planificadores actuales, los edificios se hicieron más «monofuncionales» y para la época de Adriano muchos ya se encontraban prácticamente vacíos. «Muchas de las actividades políticas y comerciales que en el ágora exigían espacios

abiertos se trasladaron a la periferia —escribe el arqueólogo Malcolm Bell— en este mundo tan planificado... había poca necesidad de los valores ambiguos de la *stoa*»[49].

Al reducirse la diversidad, este antiguo centro de Roma se convirtió en un lugar dedicado al ceremonial, un punto en que el poder se investía de los tranquilizadores atavíos y roles de la pantomima. Por ejemplo, hasta el año 150 a. C. aproximadamente, tanto los juicios con jurado como ciertas votaciones realizadas por los ciudadanos se celebraban en un edificio situado al lado del foro romano, el comicio. Cuando en el foro romano dejaron de ofrecerse raros albaricoques de Esmirna o testículos de toro, la votación y la discusión política también lo abandonaron. Los oradores arengaban a la multitud desde los rostra, originalmente una plataforma curvada que sobresalía del comicio, y la voz del orador se veía reforzada por el sólido edificio que se encontraba a sus espaldas. Cuando Julio César trasladó los antiguos rostra al extremo noroccidental del foro romano, quería dar a entender que esta nueva tribuna sería para declaraciones ceremoniales más que para la participación política. El orador ya no hablaría rodeado por el pueblo desde tres lados. Por el contrario, se colocaba como un juez en el interior de las basílicas más antiguas. Su voz llegaba ahora débilmente al exterior, pero no importaba; tenía que aparecer, señalar con el dedo, echarse las manos al pecho, extender los brazos: debía parecer un estadista a la amplia multitud que no podrá escucharlo y que en cualquier caso había perdido el poder de influir en sus palabras.

El orden visual también dejó su impronta en los edificios que albergaban el Senado romano, cuando la suprema institución de la República romana entró en decadencia con la llegada de los emperadores hasta convertirse en un organismo fundamentalmente ceremonial. Hasta cerca del final de la República, el Senado ocupaba un lugar prominente en el foro romano, en la Curia Hostilia, albergando a los trescientos senadores en un edificio dispuesto interiormente en una serie de niveles. Julio César sacó del foro la Curia, que quedó oculta detrás de otro gran edificio, la Basílica Emilia. Aquí, en la Curia Julia (Curia Iulia), un pasillo llevaba desde la entrada hasta un podio destinado a los senadores. Este eje cortaba las filas de asientos en ángulo recto; los lugares se ocupaban de acuerdo con el rango: los más antiguos delante y los más recientes detrás. Sin embargo, las votaciones no eran como en la colina griega de Pnyx. Los senadores se desplazaban desde un lado del pasillo principal al otro, permaneciendo en la hilera correspondiente a su rango, y el presidente consideraba



El foro romano en el siglo I d. C.

tomada una decisión cuando veía más personas a un lado que a otro. Las apretadas filas de los dioses quedaban así reproducidas en un Senado que cada vez era más impotente para controlar los asuntos del estado.

El adulador Veleyo Patérculo evocaba el resultado de estos cambios visuales en términos elogiosos para el primer emperador, Augusto:

> El crédito se ha restablecido en el foro; las disputas se han eliminado del foro; la búsqueda de votos, del campo de Marte; la discordia, del edificio del senado. La justicia, la equidad y la industria, que yacían en el olvido desde hacía tiempo, han sido devueltas al estado... se han suprimido los tumultos en el teatro. Todos se han visto imbuidos del

deseo de hacer el bien o se han visto obligados a actuar de esa manera [50].

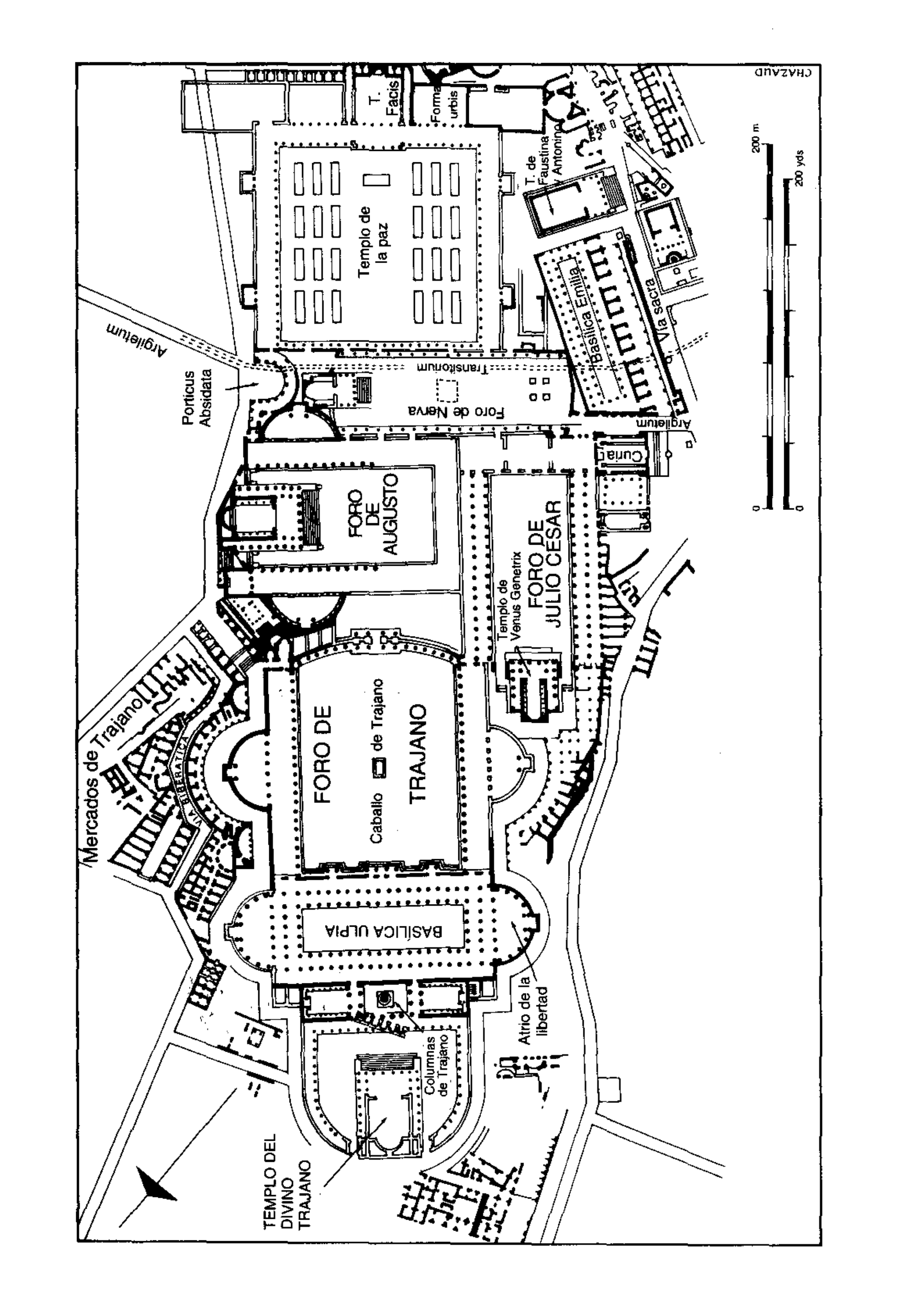
Convertido en un espacio ceremonial, dignificado, desprovisto de negocios, sexo indecoroso o trato llano, el foro romano se volvió aún más mortecino en la época de Adriano. El viejo centro urbano se había convertido en un lugar en el que, según las expresivas palabras de Veleyo, «todos se han visto imbuidos del deseo de hacer el bien o se han visto obligados a actuar de esa manera».

La historia del foro romano prefiguró la secuencia de grandes foros imperiales que se construyeron bajo el Imperio. Hacia el final de la época imperial, éstos constituían inmensos espacios ceremoniales que los romanos atravesaban longitudinalmente, ante edificios enormes e impresionantes que representaban la majestad de los dioses vivos que regían sus vidas. No hubo un astuto Matemático Supremo que presidiera las fortunas del foro romano, el nacimiento del foro Julio y el desarrollo de los foros imperiales, haciendo estos espacios cada vez más intimidantes a medida que las voces de los ciudadanos se iban debilitando. En lugar de eso, el control visual que los romanos practicaban cuando construían las ciudades situadas en la frontera se había asentado ahora en la capital. Aunque los romanos cosmopolitas aborrecían las provincias, en la época de Adriano las órdenes visuales que los romanos daban a los pueblos conquistados también regían sus propias vidas.

En tiempos de Adriano, la geometría del poder gobernaba el espacio íntimo tanto como el ámbito público.

La casa romana

La casa romana albergaba familias muy distintas de las griegas en un aspecto: la igualdad entre sexos era mucho mayor. Las esposas podían conservar sus propiedades personales, si se casaban *sine manu*, es decir, sin pasar a estar bajo la completa autoridad, manus, del marido. Las hijas podían compartir con los hijos algunos tipos de herencia. Los hombres y las mujeres comían juntos. En los primeros tiempos de Roma los hombres se reclinaban en lechos mientras las mujeres permanecían de pie, pero en la época de Adriano, los miembros de las parejas casadas se reclinaban juntos, un espectáculo inconcebible para un griego de la época de Pericles. Por supuesto, el



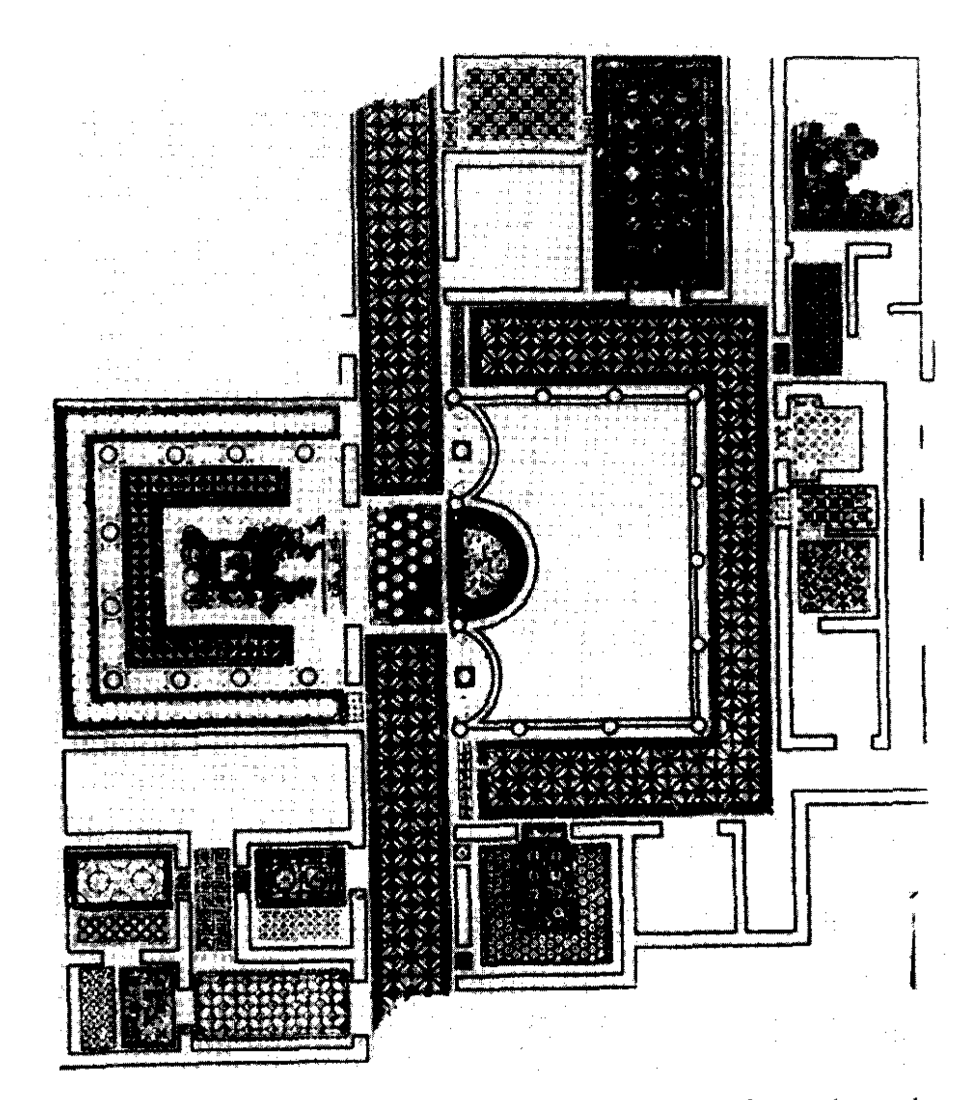
El foro imperial romano, c. 120 d.C. ▶

grupo familiar era marcadamente jerárquico y patriarcal, y el varón de mayor edad era su autoridad rectora. Sin embargo las relaciones, más complejas, que existían entre hombres y mujeres ponían de manifiesto algunas formas en que la casa romana, el *domus*, reflejaba la ciudad que había fuera de sus muros. La geometría de la casa era congruente con las clases, los clientes, las edades y la propiedad de la gente que albergaba.

El exterior del antiguo *domus* romano no era más importante que el exterior de la casa griega de la época de Pericles. De hecho, se limitaba a un conjunto de paredes desnudas. Al principio, el interior de algunas casas podría parecer bastante similar, pues las habitaciones estaban situadas alrededor de un patio abierto. No obstante, desde sus comienzos, predominó el carácter longitudinal. En la antigua casa romana se entraba por un vestíbulo que daba a un atrio al aire libre. A los lados, estaban las habitaciones que servían de dormitorio y despensa. Enfrente, al otro lado del estanque o de la fuente, se podía ver un nicho en el que se encontraban los dioses protectores de la casa. Ése era el lugar destinado al padre, donde se sentaba en algunas ocasiones sobre una silla elevada como un trono, flanqueado por retratos de los antepasados en forma de máscaras. El visitante tenía ante sí un cuadro de autoridad compuesto de máscaras, estatuas y un hombre vivo.

Si la casa era lo suficientemente acomodada, el carácter longitudinal regía también en los lados: el paso de una habitación a otra se realizaba según y qué debía predominar. Constituía una «clara afirmación espacial de precedencia la inequívoca configuración de lo anterior, lo posterior y lo lateral, de lo grande y lo pequeño» en la ordenación de los espacios domésticos, de manera que todos sabían perfectamente quién debía entrar primero en una habitación y en qué orden debían seguirle los demás, o qué habitaciones debían ser utilizadas, dependiendo de la importancia de los invitados[51]. Esto en el supuesto, claro está, de que la familia se pudiera permitir una casa con muchas habitaciones, lo que no era el caso de la mayoría de los romanos. Sin embargo, el orden doméstico imperante en la cima de la pirámide social constituía el modelo de cómo debían vivir los demás.

Podemos imaginarnos lo que sería visitar una casa ideal en la época de Adriano, que perteneciera a una familia de la clase media alta, probablemente comparable al hogar de un médico o de un juez en el siglo XIX, atendida por un número de sirvientes que iría de ocho a diez. Al hacer esta visita mental puede resultar útil tener en cuenta que un esclavo sano en la época de Roma costaba de la tercera a la cuarta parte del precio de un caballo. Llegamos a la entrada de la



La casa de Neptuno en Acola con el *oecus* a occidente, el *triclinium* al sur y los dormitorios colindantes con antecámaras o corredores en el extremo suroccidental.

casa, cuya puerta (o puertas, porque frecuentemente había tres) conduce a un vestíbulo cubierto en el que se examina a los visitantes. El vestíbulo tiene la misión de impresionarnos con la riqueza de la familia. Vitrubio recomendaba que fuera lo más lujoso posible. El vestíbulo da a un patio con columnas. La proyección de las habitaciones

desde el patio principal resultaría más evidente en la época de Roma que en los diseños contemporáneos basados en el mismo principio, ya que la casa romana generalmente carecía de puertas interiores y en su lugar tenía cortinajes. Un sirviente de rango superior nos señala hasta dónde podemos penetrar en la casa de acuerdo con el número de cortinajes que están abiertos.

Entonces entraríamos en el patio abierto de la casa, esperando de pie al borde del estanque. En ciertos aspectos el patio abierto funcionaba como un ágora: «era un espacio en el que tenían lugar diversas actividades, desde pasatiempos individuales a grandes recepciones propias de la alta posición social del dueño, por no mencionar las tareas de los siervos, para quienes el peristilo servía de pasillo, de lugar de trabajo y de fuente» [52]; mientras que, en otros, era más como un foro: los visitantes son seleccionados aquí en orden de importancia para ser recibidos por el amo en el interior. En general, los que son recibidos en las habitaciones interiores del *domus* tienen una relación más estrecha con la familia que aquellos que deben permanecer en el espacio abierto del peristilo. Todo en la casa da la sensación de secuencia y progresión. En las casas más importantes, el patio principal conduce a peristilos más reducidos que a su vez están rodeados de habitaciones. El lugar en el que un miembro de la casa nos reciba dependerá de la importancia de esa persona en el *domus* así como de la nuestra. Esta jerarquía se extiende a los siervos, que en la casa romana controlaban espacios muy similares a los de los sirvientes en las casas inglesas del siglo XIX: las dependencias del maior domo, el comedor del mayordomo y el ama de llaves, etc. [53].

La linealidad también ordena la vida social en el comedor o *triclinium*. Si hemos sido invitados a comer, podemos ver que los miembros de la casa ocupan su lugar en los lechos de acuerdo con su rango, en una secuencia que discurre paralelamente a las paredes y que culmina en el lugar del amo, en el extremo derecho del lecho principal. Las mujeres casadas descansan en los lechos al lado de sus esposos, pero nadie está completamente relajado. Juvenal atacó la pomposidad de estas comidas, con el paterfamilias sermoneando a los invitados, más aduladores en sus contestaciones cuanto más lejos estaban del anfitrión; no obstante, Juvenal, romano hasta la médula, también sabía reconocer con exactitud la posición de cada miembro de la casa por el lugar en que estaba reclinado.

Las líneas de poder culminaban en el dormitorio del amo, donde no se nos permite entrar. «En el momento de la relación —observa el historiador Peter Brown— no se podía consentir que los cuerpos de

la elite formaran ni un pequeño remolino en la solemene corriente que fluía de generación en generación a través del lecho matrimonial» [54]. La imagen de «línea sanguínea» es actualmente una figura retórica, pero para los antiguos romanos se trataba de una medida literal. Plutarco declaró que la cámara nupcial debía ser «una escuela de comportamiento decoroso» [55], porque una vez contraído el matrimonio, la pareja nuclear estaba gobernada por estas líneas sanguíneas: un hijo ilegítimo podía reclamar legalmente las propiedades de la familia, lo que no era el caso en la Atenas de Pericles.

Cuerpo, casa, foro, ciudad, imperio: todos se basaban en una imaginería lineal. La crítica arquitectónica habla de la preocupación romana por la orientación clara y precisa del espacio, de espacios con ángulos rectos bien definidos, como la cuadrícula, de estructuras de formas estrictas, como el arco romano, el semicírculo, o de edificios con volúmenes rigurosamente definidos, como las cúpulas, que se obtienen haciendo girar un semicírculo en un espacio tridimensional. La búsqueda de una orientación precisa obedecía a una necesidad profundamente sentida, de índole semejante a la necesidad de imágenes que pudieran considerarse verdades literales y repetirse una y otra vez. Este lenguaje visual expresaba las necesidades de un pueblo inestable, desigual y difícil de manejar que buscaba la seguridad que emana del lugar. Las formas pretendían expresar que una Roma perdurable y esencial quedaba de alguna manera al margen de las crisis históricas. Y aunque Adriano hablaba ese lenguaje de manera magistral, quizá supiera que todo era una ficción.

3. LA OBSESIÓN IMPOSIBLE

En algún momento de su reinado —por el tema, sospecho que cuando era anciano— Adriano compuso este breve poema «A su alma»:

Animula uagula blandula,
hospes comesque corporis,
quae nunc abibis in loca
pallidula rigida nudula,
nec ut soles dabis iocos!

Ésta es la traducción del joven Byron:

Ah! gentle, fleeting, wav'ring sprite,
Friend and associate of this clay!
To what unknown region borne
Wilt thou now wing thy distant flight?
No more with wonted humour gay,
But pallid, chearless, and forlorn[56].

[¡Ah! espíritu gentil, fugaz, errante,
¡Amigo y compañero de este barro!
¿Hacia qué desconocida región
dirigirás ahora tu distante vuelo?
No ya con el acostumbrado ánimo risueño,
sino pálido, desanimado y melancólico.]

Implacable edificador del lugar, Adriano da testimonio aquí de la disolución que lleva aparejada el tiempo. El poema puede ser leído como una manifestación de lirismo más agridulce que desesperado, como sostiene el historiador G. W. Bowersock, porque el tono es informal y la dicción afectada[57]. También puede leerse como lo hizo la novelista Marguerite Yourcenar, basándose en una frase que encontró en las cartas de Flaubert acerca de la época de Adriano: «Justo cuando los dioses dejaron de existir, y Cristo aún no había venido, hubo un momento único en la historia, entre Cicerón y Marco Aurelio, en que el hombre estuvo solo»[58]. Desde luego, el poema de Adriano dista mucho del alarde.

«Clay» [barro] en la traducción de Byron es en el latín de Adriano «el cuerpo». Byron traduce mal *soles* para sugerir la soledad del mundo. Pero el poeta moderno quizá comprendió el espíritu del antiguo emperador-poeta, un emperador que dejó la impronta de su imperio por todo el mundo occidental y a quien movió el temor de que el hombre realmente esté solo. Para los críticos modernos del Panteón como William MacDonald, el hecho de tomarse esas libertades con las palabras de Adriano no resultaría ajeno al edificio. Saturado como está de símbolos vitrubianos, religiosos e imperiales, y controlada, casi predeterminada, su forma visual, el edificio sigue provocando una honda y misteriosa sensación de soledad.

El espíritu profundamente distinto con el que un cristiano habría escrito un testamento al poder del tiempo lo sugiere un poema de Alexander Pope cuyo título y tema son semejantes a los de Adriano[59].

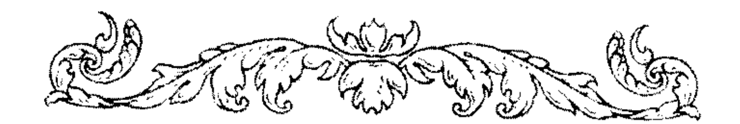
«Dying Christian to his Soul» [El cristiano agonizante a su alma] termina con la siguiente estrofa:

The world recedes; it disappears!
Heavens opens on my eyes! my ears
With sounds seraphic ring:
Lend, lend your wings! I mount! I fly!
O Grave, where is thy victory?
O Death, where is thy sting?

[El mundo pasa; ¡desaparece!
¡El cielo se abre ante mis ojos! mis oídos
resuenan con seráficos sonidos:
¡Dejadme, dejadme vuestras alas! ¡Subo! ¡Vuelo!
Oh sepulcro, ¿dónde está tu victoria?
Oh muerte, ¿dónde está tu aguijón?]

A partir de la reducida célula de cristianos que vivían en la Roma de Adriano, a nuestros antepasados les pareció esta afirmación del tiempo más convincente que la soledad pagana de Adriano.

CAPÍTULO CUATRO



El tiempo en el cuerpo

Los cristianos primitivos en Roma

En el mundo pagano, el sufrimiento corporal rara vez apareció como una oportunidad humana. Los hombres y mujeres podían afrontarlo, e incluso aprender algo de él, pero no lo buscaban. Con el advenimiento del cristianismo, el sufrimiento corporal adquirió un nuevo valor espiritual. Superar el dolor quizá tenía mayor relevancia que rechazar el placer. El dolor era más difícil de trascender, según la lección que Cristo enseñó con sus propios sufrimientos. El viaje cristiano por la vida cobraba forma trascendiendo *todos* los estímulos físicos; un cristiano tenía la esperanza de acercarse más a Dios en la medida en que se hacía indiferente respecto al cuerpo.

Si el cristiano lograba distanciarse del cuerpo y acercarse a Dios en su viaje temporal, también cortaba los vínculos con el espacio. Los mandatos paganos de mirar y creer, de mirar y obedecer no despertaban la fe. Ninguna orientación espacial podía revelar dónde estaba Dios. Dios está en todas partes y en ninguna. Jesús era un vagabundo, como lo habían sido antes los profetas judíos. El creyente que siguiera el camino



Plano de Roma con las iglesias y nuevos edificios seuculares, c. 500.

del profeta abandonaba la ciudad, al menos espiritualmente. Desarraigándose así, el cristiano volvía a representar la Expulsión del Edén, haciéndose más compasivo y consciente del dolor de otros seres humanos.

Este viaje cristiano planteaba exigencias heroicas a sus seguidores. Una religión dirigida a los pobres y a los débiles les pedía que encontraran dentro de sí mismos una fuerza sobrehumana. La historia de los cristianos primitivos en Roma es la de un pueblo que se aferraba a su fe pero descubrió que, en tanto que humano, necesitaba tener un terreno bajo los pies. Necesitaba una ciudad.

1. EL CUERPO DISTINTO DE CRISTO

Antínoo y Cristo

Uno de los episodios más dramáticos de la historia de la iglesia primitiva ocurrió con la acusación que un cristiano formuló contra

uno de los proyectos de edificación más personales de Adriano, una ciudad que el emperador construyó en honor de su seguidor Antínoo. Hay pocos datos precisos acerca de las relaciones personales de Antínoo y Adriano. Probablemente se conocieron cuando Adriano visitó Atenas o alguna otra ciudad helénica a inicios de la tercera década del siglo II d. C. Por aquel entonces Antínoo era un chico de doce a catorce años. Unos años más tarde, las monedas romanas mostraban a Antínoo en las cacerías del emperador y por lo tanto como parte de su círculo íntimo. A finales de esa década, cuando Antínoo tenía diecinueve o veinte años, murió repentinamente y su cuerpo fue hallado en el Nilo. El emperador rindió homenaje al joven erigiendo una ciudad en su honor a orillas del Nilo, donde Antínoo había muerto, llamada Antinópolis. Adriano llenó su villa de Tívoli con estatuas del joven. Que Adriano y Antínoo eran amantes es una lectura lógica de estos datos fragmentarios. El amor que Adriano sentía por Antínoo no sólo explicaría su deseo de edificar toda una ciudad en honor del muchacho, sino también el decreto de Adriano, poco después de su muerte, proclamando que Antínoo era un dios.

La novelista y estudiosa francesa del mundo clásico Marguerite Yourcenar escribió una novela acerca de Adriano y Antínoo —*Memorias de Adriano*— que gira en torno al enigma de la muerte de Antínoo. La novelista rechazó las explicaciones victorianas del episodio, explicaciones que pasaban por alto el amor entre los dos hombres —Antínoo simplemente se habría ahogado en el río por accidente— o que hacían del mismo la causa de la muerte —Adriano habría ahogado a Antínoo por serle infiel. Yourcenar organizó su historia partiendo de otra explicación que era a la vez más abierta sexualmente y más probable históricamente. Así, hizo que Adriano considerara la posibilidad de que Antínoo se hubiera suicidado. En aquella época, era creencia común en el Mediterráneo oriental que mediante un suicidio ritual era posible salvar la vida de una persona a la que se amaba. De esta forma, la fuerza vital pasaba del muerto al vivo. Adriano había estado gravemente enfermo poco antes de la muerte de Antínoo, y Yourcenar supuso que el joven se había matado para salvar al emperador. De hecho, hacia mediados del siglo II d. de C. Antínoo se había convertido en una figura de culto popular como un nuevo Osiris, el dios joven y curador cuya muerte transmitía su fuerza vital a otros.

Dado que el culto a Antínoo se relacionaba con Osiris, algunos romanos compararon a Antínoo con otros dioses que se habían sacrificado por los hombres. La más famosa de estas comparaciones fue rea-



Antínoo de Eleusis

lizada por Celso, un romano que escribió una generación después de Adriano, en el último tercio del siglo II, y que comparó a Antínoo con Cristo. Celso había declarado, probablemente en un texto que databa del 177-180, que al ser el suicidio de Antínoo para salvar la vida de Adriano comparable al martirio de Cristo, «el culto que [los cristianos] rinden a Jesús no es diferente del que se tributa al favorito de Adriano» [1].

Esta comparación provocó una generación más tarde el contraataque de Orígenes, uno de los primeros grandes intelectuales cristianos. Orígenes trató de desacreditar el vínculo amoroso entre hombres por considerarlo débil e inestable: «¿Qué hay en común entre la noble vida de nuestro Jesús y la del favorito de Adriano, que ni siquiera le apartó de un deseo morboso por las mujeres?» [2]. Pero al responder a Celso y cuestionar la comparación entre Antínoo y Cristo, Orígenes tenía una meta mayor en mente: deseaba mostrar que el cuerpo de Cristo es diferente del cuerpo humano.

A diferencia de Antínoo, Orígenes sostenía que Jesús no podía ser acusado «de haber tenido el más mínimo contacto con la menor licencia», porque Cristo no es como un dios pagano, con deseos y anhelos físicos [3]. Los dioses paganos de la época de Adriano aparecían como seres humanos engrandecidos, dotados de poderes sobrenaturales y de vida eterna. Conocían el placer y el miedo, los celos y la cólera. Muchos de ellos eran monstruos de egoísmo. Jesús, según Orígenes, era diferente. De la misma manera que no tenía deseos sexuales, sufrió en la cruz sólo por compasión hacia sus seguidores terrenales. Cristo puede parecer extraño a los paganos por carecer de sensaciones corporales, pero ello obedece a que es Dios y su naturaleza es distinta, inescrutable para los seres humanos.

Orígenes tachó los poderes mágicos de Antínoo de simples «hechizos y encantamientos egipcios», se burló de la construcción de Antinópolis por Adriano y declaró que «el caso de Jesús es muy diferente». Aquí Orígenes dio un segundo paso, inmensamente desafiante. Declaró que la fe en Jesús no puede ser creada por el estado. Los cristianos no «debían obediencia a ningún rey que los mandara venir u obeceder la orden de un gobernador». En el Panteón los dioses estaban reunidos en sus nichos para dar testimonio de la fortuna del imperio, como se habían congregado cuatrocientos años antes en el Pórtico de los Doce Dioses para, «de acuerdo y en armonía», mostrar su benevolencia hacia Roma. La política y la religión eran inseparables. Pero ahora el estado no podía decretar la fe y todos los monumentos y templos eran simples cáscaras vacías.

Más que desafiar públicamente las formas de culto controladas por el estado, los cristianos primitivos mostraron su desagrado hacia las mismas personalmente. Sin embargo, la nueva religión trazó una línea que ni siquiera podía cruzar el cristiano más cosmopolita y acomodaticio, pues las reglas de la fe le obligaban, según escribe el historiador Arthur Darby Nock, «a renunciar al culto público del emperador». Esto significaba que el cristiano «no podía jurar por el genio del emperador, el espíritu vital de su familia. No podía tomar parte en las celebraciones de los días de su nacimiento y acceso al poder; no podía tomar parte en aquellos actos de culto en los que, como soldado o magistrado, participaría» [5]. Tal división entre fe y política surgía de la propia concepción temporal que caracterizaba a las creencias cristianas primitivas.

Según estas creencias, la persona no nacía cristiana, sino que *se convertía* en cristiana, una autotransformación que no se produce siguiendo órdenes. La fe ha de despertar en el curso de la vida individual y la conversión no es un acontecimiento que ocurra en un solo momento. Una vez que comienza, nunca deja de desarrollarse. Este tiempo espiritual se expresaba en el lenguaje teológico afirmando que creer es una experiencia de conversión. Ésta independiza a la persona cada vez más de los mandatos del poder dominante e introduce así una cuña entre el estado y la religión.

Cuando William James escribió sobre la experiencia psicológica de la conversión en *The Varieties of Religious Experience*, señaló que la conversión podía tomar dos formas. La primera es psicológicamente «fría», pensaba James, algo similar a cambiar de partido político. No hay por qué rechazar todo lo que se creía antes de la conversión y se preserva una cierta medida de objetividad acerca de la nueva doctrina aunque se suscriba. No se pierde el lugar que uno tenía en el mundo. Esta experiencia generalmente es un acontecimiento inconexo que se produce en un momento determinado. James pensaba en los conversos al unitarismo en Nueva Inglaterra. El judaísmo reformado podría también encajar en ese marco.

La otra experiencia de conversión, escribió James, es mucho más apasionada. Tiene su origen en la sensación de que se está viviendo de forma equivocada y es necesario un cambio fundamental. Pero en esta clase de conversión, «la sensación de que no estamos actuando como debemos pesa mucho más en nuestra conciencia que el pensamiento de cualquier ideal positivo que podamos adoptar». Según Arthur Darby Nock, esta forma de conversión consiste tanto en «apartarse... como en aproximarse» [6]. Al no parecerse a cambiar de

partido político, este alejamiento nunca termina en la vida. Los cristianos primitivos se convertían de la segunda manera, la de apartarse. En el mundo pagano, el cuerpo pertenecía a la ciudad; pero, liberado de ese vínculo ¿adónde iría? No había orientaciones claras. Los mapas del poder terreno eran inútiles. Y las confusiones de la conversión eran especialmente importantes entre los primeros cristianos porque en los orígenes judíos del cristianismo el devoto vagaba, desarraigado.

El pueblo del Antiguo Testamento se consideraba a sí mismo errante y el Yahveh del Antiguo Testamento era también un dios que vagaba con su Arca de la Alianza. En palabras del teólogo Harvey Cox: «Cuando el Arca fue finalmente capturada por los filisteos, los hebreos comenzaron a darse cuenta de que Yahveh ni siquiera estaba allí... Iba con su pueblo y también estaba en otros lugares» [9]. Yahveh era un dios del tiempo más que del espacio, un dios que prometía a sus seguidores un significado divino para sus desdichados viajes.

Los primeros cristianos partían de estos valores veterotestamentarios. Por ejemplo, el autor de la «Epístola a Diogneto», escrita en la culminación de la gloria del Imperio romano, declaraba que

> los cristianos no se distinguen del resto de la humanidad ni por el lugar en que viven, ni por la manera de hablar ni por sus costumbres. Porque no viven en algún lugar apartado en sus propias ciudades... ni tienen un modo de vida singular... Habitan en sus países pero sólo como peregrinos... Todo país extranjero es como su patria y cada patria es un país extranjero [10].

Incluso si este vagar no es físico, debe perderse el apego al lugar en que se vive. San Agustín expresó este precepto como la obligación del cristiano de realizar «un peregrinaje en el tiempo» y escribió en *La Ciudad de Dios:*

> De hecho, se cuenta que Caín edificó una ciudad, mientras que Abel, como si sólo fuera un peregrino sobre la tierra, no construyó ninguna. Pues la verdadera Ciudad de los santos está en el cielo, aunque aquí en la tierra produce ciudadanos mientras vaga como en un peregrinaje en el tiempo en busca del Reino eterno [11].

La autoridad de este «peregrinaje en el tiempo», en oposición a la lealtad a los lugares físicos, estaba en la negativa de Jesús a que sus discípulos le erigieran monumentos y en su promesa de destruir el Templo de Jerusalén. Ser un fervoroso ciudadano, partícipe de la vida

que se desarrollaba en torno suyo, chocaba con los valores de la fe en el otro mundo. En beneficio de la propia salud espiritual, había que romper los vínculos emocionales con el lugar.

Esta empresa comenzaba en el propio cuerpo. El ataque de Orígenes contra Celso, Antínoo y Adriano tenía por objeto mostrar que el cristianismo había revolucionado la experiencia pagana del cuerpo. En sus escritos contra Celso y en su propia vida, Orígenes pretendía ejemplificar esa revolución. Escribió que la conversión podía comenzar intelectualmente, meditando sobre cómo el cuerpo de Cristo es tan distinto del nuestro. El converso aprende a no identificar sus propios sufrimientos con los de Jesús y a no imaginar que el amor divino se asemeja al deseo humano. Por esta razón, el pecado de Adriano al deificar a Antínoo y el de éste al morir por Adriano reside en el hecho de relacionar la pasión física con la divinidad. Los romanos paganos como Celso, para quienes estas afirmaciones tenían poco sentido, pensaban que el secreto que guardaban los cristianos obedecía a que realizaban orgías en privado, un comportamiento perfectamente aceptable y no ajeno a las desenfrenadas fiestas que ocasionalmente celebraban los mismos dioses.

El paso siguiente del cristiano en la conversión era más radical y Orígenes lo llevó hasta el extremo. En un arrebato de éxtasis religioso, se castró con un cuchillo. De nuevo, los paganos acusaron frecuentemente a los cristianos de mutilarse el cuerpo en ritos secretos. Aunque fueron pocos los que realmente lo hicieron, a Orígenes su propia pasión le parecía significativa a un nivel más general por seguir la Pasión de Cristo, ya que el esfuerzo por enfrentarse al dolor y vencerlo es un paso más decisivo que la simple resolución de abstenerse del placer. No podemos abstenernos simplemente del dolor. La automutilación de Orígenes tenía resonancias en el antiguo paganismo, además, por ejemplo en la ceguera que se causó Edipo, que condujo al rey pagano a una nueva comprensión moral, o incluso en otros cultos monoteístas como el primitivo zoroastrismo, cuyos seguidores a veces contemplaban el sol hasta quedarse ciegos. A medida que sus cuerpos se transformaban, pensaban que comenzaban a sentir a Dios.

Una persona actual puede respetar estos actos por considerarlos verdaderamente ascéticos, y, sin embargo, señalar su origen en un sentimiento de vergüenza corporal, en el caso cristiano una vergüenza que podría remontarse hasta las transgresiones de Adán y Eva. Para Orígenes, la vergüenza corporal no podía ser un fin en sí mismo. El cuerpo del cristiano debía atravesar los propios límites del placer

y del dolor, a fin de no sentir *nada*, de anular la sensibilidad, de trascender el deseo. Así, Orígenes reaccionaba con enorme energía contra la acusación formulada por Celso —que a su vez volvía su mirada penetrante a las prácticas orgiásticas de muchos de los cultos orientales dedicados a Osiris— en el sentido de que la disciplina cristiana sobre el cuerpo era una forma de masoquismo. Celso escribió que los cristianos «se extravían por malos caminos y vagan en una tiniebla más perversa e impura que la de quienes celebran orgías en honor a Antínoo en Egipto» [12].

Al describir este arduo y antinatural viaje corporal, Orígenes vino a afirmar los dos fundamentos sociales del cristianismo. El primero era la doctrina cristiana de la igualdad de los seres humanos. A los ojos de este Dios, todos los cuerpos humanos son semejantes, ni hermosos ni feos, ni superiores ni inferiores. Las imágenes y las formas visuales ya no importan. Así, el principio cristiano desafiaba la celebración griega de la desnudez y las fórmulas romanas de «mirar y creer» y «mirar y obedecer». Además, aunque el cristianismo sostuvo durante bastante tiempo las antiguas ideas acerca del calor corporal y la fisiología, el cristianismo primitivo rompió en principio con la conclusión de esa fisiología: la desigualdad de hombres y mujeres. Los cuerpos de los hombres y de las mujeres son iguales. Entre los creyentes ya no habrá más «varón ni hembra». San Pablo en su primera epístola a los corintios defendió un código estricto para el atuendo que separaba a hombres de mujeres; no obstante, también sostuvo que en los profetas y las profetisas habita «el mismo Espíritu» y en ese sentido no están determinados por el género sexual [13]. Gracias al cuerpo distinto y revolucionario de Cristo, sus seguidores se liberaron de la prisión de apariencias terrenas basadas en el sexo o en la riqueza, o en cualquier otra medida visible, pues no tenían un valor decisivo en esta religión del Otro.

En segundo lugar, el cristianismo se alió éticamente con la pobreza, con los débiles y con los oprimidos —con todos aquellos cuyo cuerpo es vulnerable. De las prostitutas declaró Juan Crisóstomo: «Así que no digáis que aquella que está desnuda es una prostituta; porque la naturaleza es la misma, y los cuerpos son iguales, tanto el de la prostituta como el de la mujer libre» [14]. El énfasis cristiano en la igualdad de los humildes y el poder de la pobreza se desprendía directamente de la concepción del cuerpo de Cristo. De origen humilde y débil entre los hombres, su martirio en parte tenía la finalidad de restablecer el honor de quienes eran semejantes a él en el mundo. El historiador Peter Brown resume esta conexión del cuerpo vulnerable

de Cristo y de los cuerpos de los oprimidos diciendo que «los dos grandes temas de la sexualidad y de la pobreza gravitaron en la retórica de san Juan y de muchos otros cristianos. Ambos se referían a la vulnerabilidad universal del cuerpo, a la que estaban sometidos todos los hombres y mujeres, independientemente de su clase y del estatus político» [15].

El Logos *es la Luz*

«Entonces ¿cómo puedo conocer a Dios?... ¿Y cómo me lo puedes mostrar?» preguntaba el pagano Celso, a lo que contestaba el cristiano Orígenes: «El Creador de todo... es Luz» [16]. Cuando los cristianos intentaron explicar el proceso de conversión, recurrieron a la experiencia de la luz y lo describieron como un proceso de Iluminación. Según la concepción judeo-cristiana, el Logos, la conexión divina entre las palabras, significa las palabras sobre las que se ha arrojado la luz. Orígenes declaró que la luz mostraba a Cristo «como era antes de hacerse carne» y después que dejó la carne [17].

La luz, la luz pura, la luz divina no muestra ninguna imagen. Por esta razón san Agustín «condenó a los astrónomos por sus esfuerzos para dominar los cielos... [y] trazó la analogía de una araña que enreda a su víctima en la red, denominando a esa clase de curiosidad el "deseo de los ojos"» [18]. El cielo no es visible en los cielos.

La luz está en todas partes. Teológicamente, esto significa que el Dios inmaterial está en todas partes, invisible pero nunca ausente. El proceso de conversión para Orígenes, como para san Mateo y san Agustín, consistía en la transformación de los deseos corporales, a fin de poder apreciar esta fuerza invisible que llena el mundo. Significaba salir del propio cuerpo para entrar en la luz.

Sin embargo, justo en ese punto, cuando la nueva teología parecía llegar a su conclusión inmaterial, se produjo la intromisión del mundo físico. Precisamente porque la luz está en todas partes, para experimentarla es necesaria una construcción, un edificio, un lugar especial. Así lo sabía un cristiano que, en la época de Adriano entrara en el templo que más tarde se convertiría en santuario cristiano. En el Panteón la cúpula de argamasa moldea la luz. Cuando la luz del sol cae directamente encima de ella, el oculus enfoca la luz en un haz definido. Cuando la luz solar no cae directamente en los días nublados, la luz que atraviesa el oculus se difunde y parece impregnar el lugar.



La Pasión de Cristo se convierte en un triunfo, como en el Evangelio de san Juan. La Cruz aparece unida al estandarte victorioso de Constantino y la corona de espinas es reemplazada por la de laurel.

El pagano Dión Casio pensaba que, «a causa de su techo abovedado [el Panteón], se asemeja a los cielos». El poeta Shelley, que era ateo, experimentó una reacción más cristiana cuando entró en el edificio a inicios del siglo XIX. Al levantar la vista, Shelley tuvo la impresión de que «como cuando se contempla la inconmensurable cúpula del cielo, la idea de magnitud se desvanece y desaparece» [19]. Sin embargo, ni pudo tener esta misma experiencia caminando por el exterior, donde el cielo también se le manifestaba en toda su infinitud.

Ése fue el dilema con el que se enfrentaron los primeros cristianos. Necesitaban crear lugares donde pudieran realizar su «peregrinaje en el tiempo». La conversión era un asunto urgente. El cristiano no podía darse por satisfecho con la relación respetuosa e irónica que Suetonio mantenía con los dioses. En efecto, la necesidad de la conversión casi parecía paralizadora por su inmensidad: todos los estímulos sensoriales tendrían que cesar para que el cuerpo dejara de desear, tocar, gustar y oler, para que el cuerpo llegara a ser indiferente a su propia fisiología. Hubo espectaculares casos de conversión mediante

la renunciación corporal, como la castración de Orígenes; pero esta automutilación exigía un valor físico extraordinario. Las personas más corrientes necesitaban un lugar donde pudieran dejar atrás sus cuerpos como peregrinos en el tiempo. Además, ese lugar tendría que estar bien hecho, con arte, para que sirviera de ayuda a quienes eran débiles y vulnerables para ver la luz.

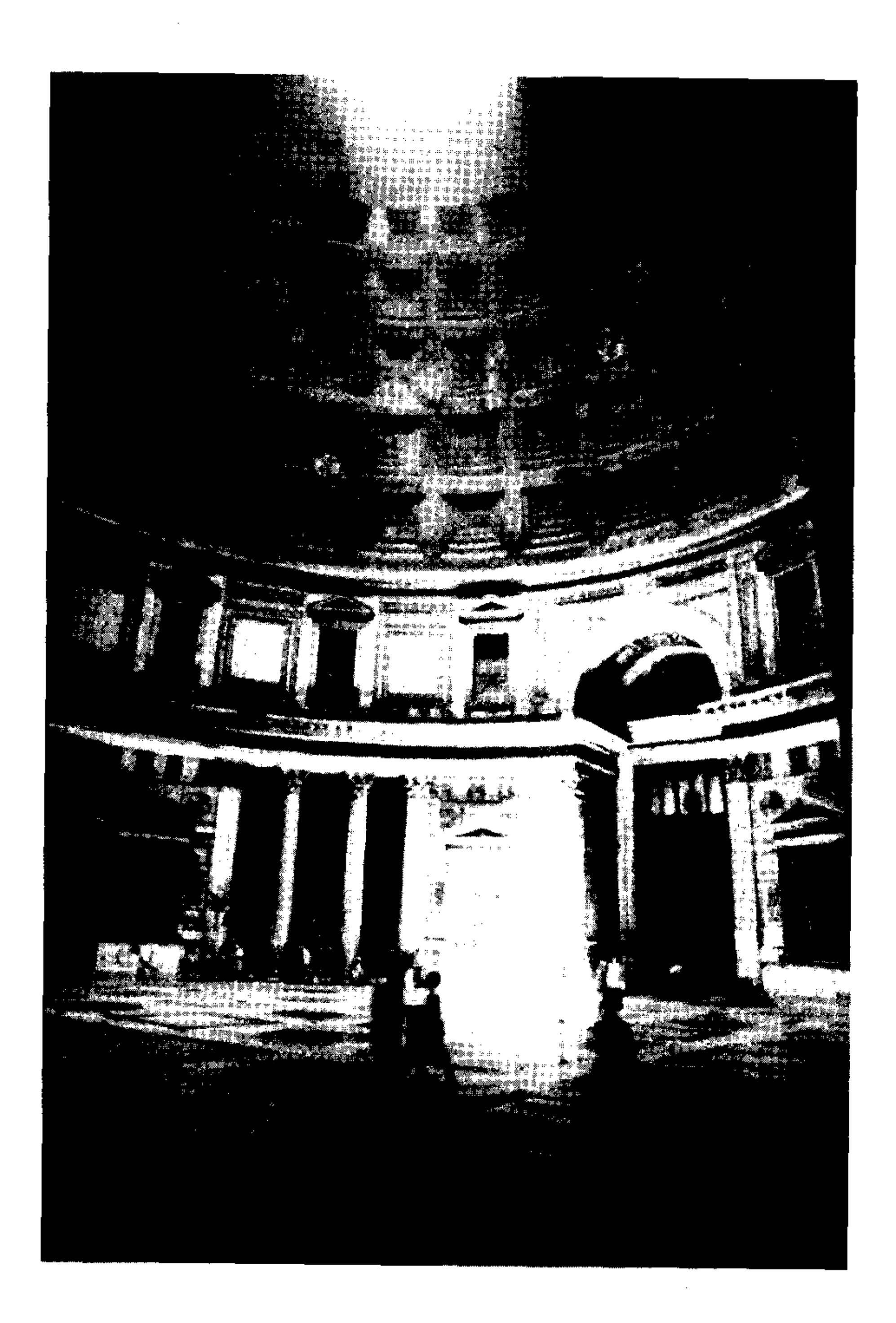
2. LOS LUGARES CRISTIANOS

En la práctica, el cristianismo primitivo era un culto del Mediterráneo oriental cuyo mensaje se extendió gracias a los viajeros que llevaban cartas de ciudad en ciudad en las que se definía la fe y se transmitían noticias a los fieles. Las ciudades en las que el cristianismo arraigó primero eran pequeñas y en su mayor parte consistían en centros comerciales del imperio. Las cartas dirigidas por Plinio el Joven a Trajano fueron uno de los primeros signos de que los círculos oficiales comenzaban a considerar a los cristianos como un grupo diferente de los judíos. Los romanos comenzaron a percibir esa diferencia en el año 64 d. C., cuando Nerón convirtió a los cristianos en chivos expiatorios del gran fuego que destruyó buena parte de Roma. No obstante, durante el reinado de Adriano aún eran escasamente visibles en la ciudad.

En los primeros años, los cristianos urbanos tenían ciertas semejanzas con los comunistas revolucionarios de los primeros años del siglo XX. Estaban organizados en reducidas células de creyentes que se reunían en casas, comunicando verbalmente las noticias o leyendo de viva voz documentos secretos. Al carecer de una estructura de mando unificadora, los cismas y conflictos entre células eran frecuentes tanto en el cristianismo primitivo como en el comunismo. Pero los primeros comunistas descartaron la casa como una escena de acción significativa. Sus creencias se centraron en la infiltración de la esfera pública de la ciudad, sus fábricas, periódicos e instituciones gubernamentales. Por el contrario, para los primeros cristianos, la casa era el lugar donde comenzaba su «peregrinaje en el tiempo».

La casa cristiana

La casa fue útil a la comunidad cristiana desde la generación siguiente a la muerte de Jesús hasta mediados del siglo II, cuando los



El interior del Panteón en Roma.

cristianos dejaron las casas para entrar en otros edificios. Durante el reinado de Adriano, el cristianismo estaba completamente confinado al espacio doméstico. El estado prohibía la práctica pública de la religión y los fieles también se protegían del constante acoso permaneciendo dentro de sus paredes. Por ello, los historiadores eclesiásticos han pensado durante mucho tiempo que los primeros cristianos estaban indefensos si es que no eran pobres. Ahora conocemos mejor su situación: los cristianos urbanos atrajeron conversos de un amplio espectro económico. Parecen ausentes de las clases media y superior de la sociedad porque estos cristianos tenían que evadirse cuando los demás estaban *en fête*; debían transigir en público si no tenían valor para soportar el martirio; sobre todo, tenían que actuar en secreto.

Al abrigo de sus casas, su viaje de fe comenzaba en el comedor. La pequeña célula cristiana compartía una comida, durante la cual los fieles charlaban, oraban y leían cartas de otros cristianos que residían en diferentes partes del imperio. Aunque la experiencia de conversión era intensamente individual, este trasfondo social proporcionaba un tipo particular de apoyo emocional. Como explicó san Pablo, la reunión en torno a una mesa común era un eco de la Última Cena [20]. Además, como observa un historiador eclesiástico contemporáneo: «comer en grupos eclesiásticos en casas individuales era fundamental» porque «la comida era un signo de las relaciones sociales que se mantenían con otros. La extensión de la hospitalidad a la comida era el acto central que definía a la comunidad de culto» [21]. Los cristianos en conjunto fueron denominados *ekklesia* por san Pablo, utilizando el término griego para el cuerpo político. Por otra parte, los cristianos denominaban a esta reunión-comida *«agápe»*, que se puede traducir como «celebración de comunidad», mientras que en la Biblia se utiliza el término *koinonía*. Pero la palabra «agápe» también tenía connotaciones de amor apasionado, razón por la que cuando los paganos oyeron hablar de estas fiestas, se imaginaron que eran orgías.

La fiesta cristiana intentaba romper los patrones paganos del trato social descritos por Petronio en su novela *Satiricón* con una exageración caricaturesca. Petronio escribe acerca de una fiesta dada por Trimalción, un liberto inmensamente rico, que casi sepultaba a sus invitados bajo montañas de alimentos exquisitos y los ahogaba en vinos caros. Después de haberse servido varios platos, caen en una especie de trance, aunque la energía de Trimalción no se agota y nunca deja de hablar. La comida se convierte en una especie de teatro de la crueldad en el que los invitados ventosean, se provocan náuseas y vomitan a placer a lo largo de la velada. En lugar del ambiente comunal pro-

pio del simposio griego, el festín de Trimalción representa el predominio de un individuo aislado sobre aquellos que lo rodean. No hay competición, sino un anfitrión activo y un conjunto de invitados aduladores y pasivos. Sin embargo, los invitados de Trimalción no eran víctimas renuentes. En sus gaznates siempre quedaba algún espacio para otro bocado de ostras a la crema y seguían disponiendo de la suficiente energía para alargar sus copas a fin de que les sirvieran otro trago de vino. Si todo era una manifestación de la riqueza y el poder de Trimalción, si el lujo de éste se apoderaba literalmente de los cuerpos de los invitados, éstos seguían acudiendo en busca de más, le entregaban sus cuerpos para que los llenara y se sometían a cambio.

El *agápe* intentaba romper con el clientelismo. La fiesta era compartida igualmente y simbolizaba que «no hay judío ni griego, ni esclavo ni libre, ni varón ni hembra» [22]. Mientras que a los banquetes paganos se solía asistir por invitación, los extraños que traían noticias cristianas eran abiertamente bienvenidos a la mesa. Fue a unos romanos reunidos en torno a una mesa a quienes san Pablo envió su importante epístola a los romanos, que estableció los principios que más tarde definirían la estructura de la iglesia. Esta carta fue escrita en torno al año 60 d. C., que fue también la época en que se cree que san Pedro predicaba en Roma. Febe, la enviada de Pablo, llevó la carta a las células domésticas de los cristianos que vivían en Roma, leyendo cada vez las frases de Pablo a los fieles, que a su vez debatían y discutían la carta, extendiéndose posteriormente a otras casas. En éstas, a diferencia del festín de Trimalción, no había ninguna voz que, por derecho, dominara en calidad de anfitrión.

En las primeras reuniones domésticas, el ethos cristiano cambió la disposición de los asientos. El código romano de orden longitudinal colocaba a la persona más importante en la cabecera y a los demás a su alrededor en orden descendente de importancia. La reunión cristiana rompió ese orden, disponiendo a los asistentes según la fortaleza de su fe. Los postulantes, que estaban interesados en la enseñanza cristiana pero aún no eran cristianos, y los catecúmenos, que estaban convertidos pero aún no habían sido bautizados, permanecían en la puerta o a los lados del comedor, mientras que los que ya eran plenamente cristianos se sentaban juntos alrededor de la mesa. Aunque las pruebas al respecto son escasas, todo parece indicar que los fieles se sentaban directamente a la mesa en los momentos cruciales de la comida, al menos hasta el año 200 d. C., cuando los rituales formales reemplazaron la informal comida comunitaria.

«Los impulsos de la naturaleza y los del espíritu luchan entre sí», escribió san Agustín en sus *Confesiones* en relación con lo que sentía durante una fiesta, cuando se sintió excitado por el olor de la comida y el efecto del alcohol en la sangre [23]. «Una y otra vez obligo a mi cuerpo a que me obedezca, pero el dolor que esto me produce es anulado por el placer de comer y beber» [24]. San Agustín buscaba consuelo en las palabras de Lucas 21: 34: «Guardaos de que no se hagan pesados vuestros corazones por el libertinaje, por la embriaguez y por las preocupaciones de la vida». Sin embargo el *agápe* le ponía a prueba, una prueba que le llevaría a comprender el significado de la expresión «el cuerpo distinto de Cristo».

Tanto la comunión como la prueba culminaban en la Eucaristía, al beber el vino y comer el pan que simbolizaban la sangre y la carne de Cristo. En la época en que san Pablo escribió su primera epístola a los corintios, el ritual de la Eucaristía ya había quedado definido en la forma en que perduraría: «Y después de dar gracias, lo partió y dijo: "Éste es mi cuerpo que se da por vosotros; haced esto en recuerdo mío". Asimismo también la copa, después de haber cenado diciendo: "Esta copa es la Nueva Alianza en mi sangre. Cuantas veces la bebiereis, hacedlo en recuerdo mío"» [25]. Las alusiones canibalísticas de la Eucaristía relacionaron a los primeros cristianos con muchos otros cultos en los que también se consumía el cuerpo de sus dioses. Sin embargo, el cristiano que «participa» de la carne y la sangre de Dios no se siente imbuido de su poder, como sentían los sacerdotes aztecas cuando bebían la sangre real de una víctima ofrecida en sacrificio. La prueba residía en resistir la energía física que aportaban el pan y el vino. Como predicó Orígenes, el alma triunfaba cuando los sentidos no percibían *nada*. De esta manera, escribe el historiador eclesiástico Wayne Meeks, la Eucaristía daba un significado ritual al adagio bíblico de «despojarse del hombre viejo» y revestirse «del nuevo, Cristo» [26].

El ritual del bautismo era la otra manera que los cristianos tenían de «despojarse del hombre viejo» y revestirse «del nuevo, Cristo», en la casa. En este ritual, como en la comida, también se distanciaban radicalmente de las normas sociales paganas. La importancia del bautismo residía en el desafío que sin duda planteaba a una de las experiencias cívicas propias del paganismo romano, la experiencia de bañarse juntos.

En la época de Adriano, Roma se había llenado de baños públicos y privados. Se trataba de grandes estructuras abovedadas que cubrían las piscinas y las salas de ejercicios. A diferencia de los gimnasios

griegos, los baños eran instituciones en que se reunían todos los romanos, usualmente en grupos, y daban entrada a hombres y a mujeres, a jóvenes y a viejos. Hasta la época de Adriano, los hombres y las mujeres se bañaban al mismo tiempo. Este emperador fue el primero que separó los sexos, bañándose las mujeres antes que los hombres. El baño tenían lugar por la tarde y al caer la noche, después de que hubieran concluido las visitas y las tareas del día. Los personajes acomodados tenían sus propios baños privados y acudían a los públicos sólo cuando necesitaban solicitar un favor o exponer algo al pueblo en general. El propio Adriano a menudo se bañó en público con sus súbditos, lo que le valió una inmensa estima. Los pobres permanecían en el interior de los baños públicos, encontrando allí un refugio para la miseria de sus hogares hasta que el edificio se cerraba en el crepúsculo.

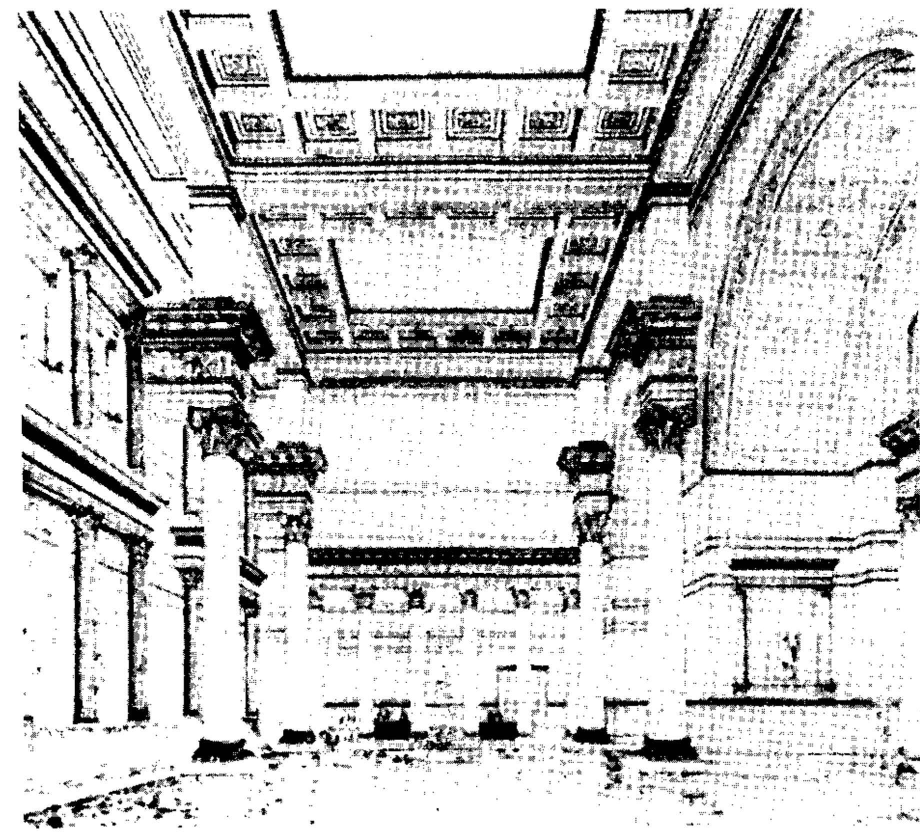
El baño pagano estaba organizado de acuerdo con una secuencia regular: el bañista, después de pagar una pequeña cantidad y desnudarse en una sala común denominada *apodyterium*, iba en primer lugar a un gran estanque de agua caliente, el *caldarium*, donde se frotaba los sudorosos poros con un cepillo de hueso; después iba al estanque de agua templada conocido como el *tepidarium*, y finalmente se sumergía en una piscina fría llamada *frigidarium*. Al igual que en las piscinas públicas modernas, la gente se colocaba en los bordes charlando, coqueteando y exhibiéndose.

Séneca se burlaba del baño por considerarlo un escenario de ruidosa autocontemplación. Por ejemplo, «el depilador mantiene un constante parloteo con su voz aguda y estridente para atraer más la atención, y nunca se calla salvo cuando depila sobacos y hace que chille el cliente en lugar de chillar él» o los «gritos del charcutero y del repostero y de todos los vendedores ambulantes de las tiendas de comestibles, pregonando sus platos» [27]. Los alcahuetes de niños y niñas dedicados a la prostitución frecuentaban los baños, que por regla general liberaban a la gente de la aspereza de la vida exterior, tal y como decía el refrán romano: «los baños, el vino y las mujeres corrompen nuestros cuerpos, pero estas cosas son la vida misma» [28].

Sin embargo, la gente también sentía que el baño dignificaba sus cuerpos. Las descripciones romanas de los extranjeros están estereotipadas en el sentido de que éstos no se lavaban. La limpieza era una experiencia cívica común y un baño público era el edificio más popular que un gobernante podía erigir. Los baños mezclaban la enorme diversidad de la ciudad en una desnudez común.

Los cristianos frecuentaban los baños públicos al igual que otros romanos. Pero su inmersión religiosa en el agua tenía una importancia más personal y religiosa que cívica. El bautismo en el agua significaba que el individuo sentía que había avanzado lo suficiente en la lucha con el deseo corporal como para comprometerse de por vida con la fe. Tal y como se practicaba en la antigua casa cristiana, quien se sentía dispuesto para el bautismo se desnudaba completamente y después se sumergía en una bañera con agua situada en una habitación o espacio separado del lugar donde se celebraba el festín ritual. Al salir, el celebrante se ponía ropas completamente nuevas para dar a entender que ahora era una persona nueva. «El baño [se convirtió] en un umbral permanente entre el grupo "limpio" y el mundo "sucio"» [29].

Este ritual con agua separaba asimismo a los cristianos de sus antepasados judíos. Tanto en el antiguo como en el moderno judaísmo, las mujeres se bañan en la *mikveh* para purificarse simbólicamente,



Las termas de Caracalla en Roma. Dibujo moderno del interior.

particularmente para lavarse de la sangre menstrual. Como señala el erudito hebreo Jacob Neusner, la *mikveh* no tiene connotación alguna relacionada con la limpieza de los pecados. Es un ritual de purificación, pero no de autotransformación [30]. Al término del mismo, las mujeres no se han convertido en seres humanos diferentes; más bien sus cuerpos están listos para participar en rituales. El bautismo, por el contrario, era un umbral permanente que el creyente cruzaba cuando se sentía comprometido de por vida con la religión. El cuerpo cristiano, limpio y transformado, reflejaba la historia de la muerte y Resurrección de Cristo. Pablo escribe en su epístola a los romanos: somos «bautizados en su muerte» [31].

En la iglesia primitiva, se bautizaba a los adultos en lugar de a los niños. No podía tener significado para los niños porque el bautismo implicaba tomar una decisión, la decisión más seria de la vida. Por esta misma razón, los primeros cristianos renunciaron a la práctica judía de la circuncisión. Una fuente neotestamentaria habla del bautismo como «la circuncisión de Cristo», pero en esta «circuncisión» cristiana el pene no experimentaba ninguna alteración [32]. San Pablo, al escribir contra la circuncisión, pretendía borrar cualquier *predicado* corporal, cualquier marca de aquellas personas que desde el nacimiento quedaban incluidas automáticamente en la fe. El rechazo de la circuncisión obedecía además a la creencia de los primeros cristianos en que la persona no nacía cristiana, sino que se volvía cristiana.

El bautismo significó una importante ruptura del mandato de «ver y creer» que gobernaba la Roma pagana. Los cristianos bautizados llevaban un secreto en su interior que no podía ser visto. Los judíos varones podían ser identificados y perseguidos si se les desnudaba y se examinaban sus genitales, mientras que «la circuncisión de Cristo» no dejaba ninguna marca en el cuerpo. De manera más general, resultaba imposible comprender lo que significaba el cristianismo simplemente mirando a un cristiano, ya que su apariencia carecía de significado. Y no obstante el culto doméstico empezó a arraigar a los cristianos a las ciudades en que lo practicaban.

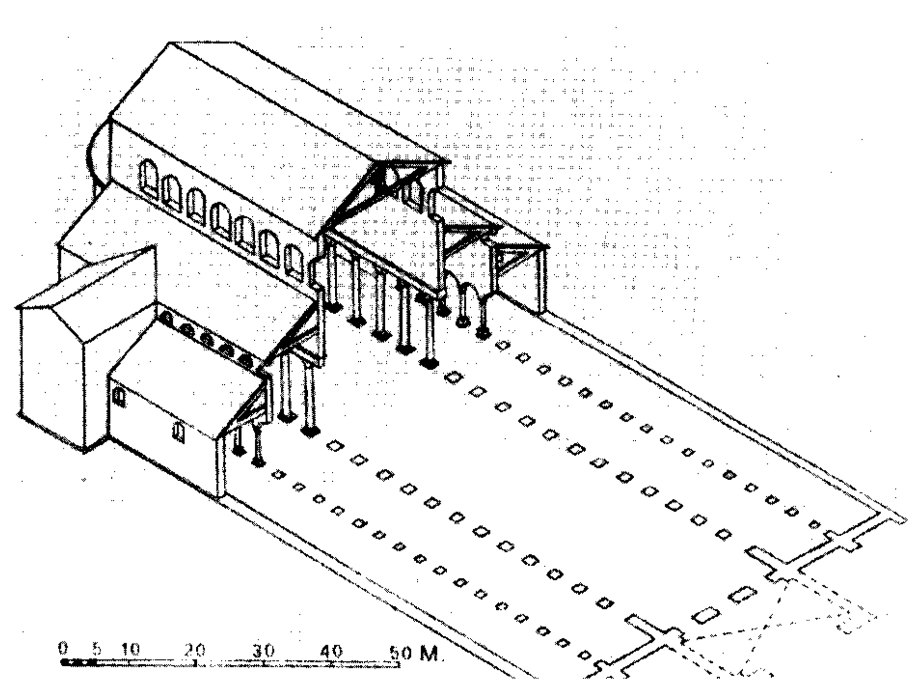
Las primeras iglesias

Resulta difícil realizar estimaciones acerca del número de cristianos que había en Roma en la época de Adriano. Como mucho habría unos millares de creyentes. Unas generaciones más tarde, los cristianos comenzaron a ser perseguidos en el anfiteatro romano y en otros lugares de la ciudad, lo que culminó con una gran matanza entre el 250 y el 260. Sin embargo, la religión siguió extendiéndose de manera constante. Richard Krautheimer sitúa la cifra de cristianos en Roma entre los treinta y los cincuenta mil en el 250 d. C. [33] En la época en que el emperador Constantino se convirtió al cristianismo a inicios del siglo IV, los seguidores de su nueva religión representaban un tercio de la población romana.

El edicto de Milán, promulgado por Constantino el 313 d. C., constituyó un punto de inflexión de este crecimiento, ya que convirtió al cristianismo en una religión legal en todo el imperio. El obispo romano Dionisio (259-268) estableció la forma de gobierno eclesial que se mantendría en el futuro, la de un obispo que guiara los asuntos de los cristianos de la ciudad. Cuando el cristianismo arraigó, recibió propiedades urbanas en virtud de legados y testamentos. La propiedad fue controlada por asociaciones voluntarias, que también compraron terrenos para cementerios y crearon centros comunitarios en edificios públicos.

Constantino entró en Roma en el 312 como primer emperador cristiano y la Basílica laterana, comenzada por él en el 313, puso de manifiesto esta nueva entrada. La Basílica laterana era una posesión imperial. Basílica y baptisterio «se alzaban en un terreno que estaba a disposición del emperador, entre mansiones y jardines que en su totalidad o en su mayor parte eran propiedad imperial, ocultos en el extremo de la ciudad» [34]. La basílica era un edificio de piedra con tejado de madera, cuya nave central estaba flanqueada por dos corredores más pequeños a cada lado y cuyo ábside semicircular encabezaba uno de los extremos. Ante el ábside, el obispo o el sacerdote que oficiara estaba en pie sobre una plataforma elevada frente a las filas de creyentes. Había sido recreada la forma del antiguo tribunal de justicia. El baptisterio estaba adosado detrás o a un lado. Una partición de plata albergaba una estatua de Cristo y en los muros había numerosas pinturas que describían la historia cristiana. Los muros de la Basílica laterana estaban además revestidos de materiales preciosos, de mármol y porfirio finos. Piedras preciosas brillaban en los ojos de la Virgen Madre y de su Hijo crucificado.

El desarrollo del cristianismo como fuerza pública transformó en cierta medida la imagen de Cristo: «Cristo dejó de ser... fundamentalmente el dios de los humildes, el taumaturgo y salvador. Al igual que Constantino se consideraba vicario de Dios en la tierra, Dios fue visto cada vez más como el emperador del cielo» [35]. Un estudioso actual, Thomas Mathews, sostiene que Cristo no se convirtió simple-



La Basílica laterana en Roma. Dibujo moderno.

mente en una nueva versión del emperador, sino que siguió siendo un mago extraño y taumatúrgico. No obstante, los lugares en que ahora se rendía culto al nuevo dios públicamente llevaron al cristianismo a la órbita de las formas más antiguas de culto [36]. El orden longitudinal y axial de la basílica romana, su decoración lujosa y sensual, estaba ahora al servicio de una concepción imperial de Cristo.

El culto adquirió la forma que correspondía a un edificio imperial. Entre quienes gobernaban la iglesia y los creyentes se abrió un gran abismo. Ataviado con los ropajes y las ínfulas de los magistrados romanos, el obispo entraba ceremonialmente en la Basílica laterana por la nave central, rodeado por clérigos de rango menor que le acompañaban mientras le contemplaban los feligreses. Cruzaba así la Basílica hasta que se sentaba en un trono dispuesto frente al ábside, de cara a la congregación, con los hombres a un lado y las mujeres al otro. La jerarquía de la fe se veía ahora reflejada en el orden del culto. Primero tenía lugar la misa de los catecúmenos, en la que se pronunciaban las oraciones comunes, después las lecturas de la Escritura y, por fin, la misa de los fieles. Los que ya habían sido bautizados daban comienzo a esta segunda misa desfilando por la nave central con ofrendas que colocaban a los pies del obispo sentado en el trono. Después tomaban la hostia y el vino, la Carne y la Sangre, se leía la oración de comunión y el obispo se marchaba, descendiendo de su trono y pasando a través de las filas de creyentes que le testimoniaban su adhesión en silencio. Así fue como la Iglesia efectuó su reentrada en el mundo.

Para algunos estudiosos, los espacios de la Basílica laterana venían configurándose desde hacía mucho tiempo. Según esta opinión (que se apoya en las excavaciones realizadas en Dura-Europos y no en Roma), las comunidades de la época de Adriano ya habían iniciado el proceso de segregación espacial: una habitación privada y separada para el ritual del bautismo y la ampliación de la habitación destinada al ágape, derribando un muro de manera que los reunidos, colocados en hileras, tuvieran enfrente un altar. La presión numérica pudo haber impuesto estos cambios, así como una temprana separación de los rituales de la Eucaristía de los de la oración común [37]. En el baptisterio laterano, estos cambios, en la medida en que se produjeron, fueron transformados en el monumento de este emperador cristiano. Fue un espacio en el que «Roma» dejó su impronta, de tal manera que los cristianos romanos miraran y obedecieran.

Por supuesto, esta clase de imposiciones que encontramos en la Basílica laterana no fueron simplemente una copia de las de los templos religiosos de la época de Adriano. Por ejemplo, las basílicas cristianas congregaban a una gran masa de gente en su interior. El Panteón pudo ser un caso insólito entre los templos paganos al posibilitar que en su interior se reuniera una multitud. En otros lugares paganos como el templo de Venus Genetrix, las masas miraban y se situaban frente al edificio. La exhibición de poder en el caso de la Basílica laterana se realizaba totalmente en el interior. El exterior era una masa indistinta de ladrillo y cemento, anodina y sin adornos.

Aunque el esplendor físico y los ídolos erotizados ocultos en la Basílica laterana representaban un obstáculo en el intento de trascender el ámbito de los sentidos de los primeros cristianos, éstos intentaron conservar su vinculación con la fe primitiva en otro tipo de espacio, destinado a una experiencia religiosa más individual: el *martyrium*. Aquí la luz se moldeaba en un lugar especial.

A causa de la Crucifixión, la teología cristiana ponía gran énfasis en la muerte. En la época de Constantino, los cristianos deseaban ser enterrados cerca de las tumbas de sus mártires. En una esmerada aun-

que a veces dudosa búsqueda arqueológica, localizaban las tumbas de los mártires y excavaban pozos, denominados nichos, donde colocaban ofrendas de vino y aceite de oliva perfumado —de la misma manera que los romanos paganos habían alimentado a los dioses de la tierra en el mundus. El martyrium sirvió primero para realizar enterramientos cristianos masivos cerca del nicho de un mártir. Originalmente era una nave adosada a la basílica de una iglesia. Ése es el origen del de San Pedro en Roma, supuestamente construido en el lugar donde había sido enterrado Pedro. Con el tiempo, el martyrium se convirtió en un espacio cilíndrico u octogonal, con la tumba del santo venerado o de un individuo digno de veneración, en el centro. Simbólicamente, el altar es la tumba de Cristo y sus cinco llagas están simbolizadas por las cinco cruces de la piedra del altar.

Santa Constanza fue un martyrium de este tipo, construido para la tumba de Constanza, la hija de Constantino, alrededor del 350, y todavía sigue en pie, aunque modificado. Tiene la forma de un cilindro doble, el menor de los cuales está levantado por dentro sobre doce columnas dobles. En el interior era tan suntuoso como la Basílica laterana y estaba repleto de piedras preciosas y estatuas, pero el acento se ponía más sobre el aspecto funerario que sobre el triunfal. En otros martyria menos ornamentados, se situó una pila sacramental en la planta bajo la cúpula. Al iluminar la luz este santuario, las personas que se hallaban en él quedaban en una sombra relativa. Aunque ornamentados, los martyria eran estructuras contemplativas, destinadas a la reflexión individual acerca de las vidas de los cristianos que sufrieron por la fe.

Santa Constanza prefiguró la conversión del Panteón en el martyrium de Sancta Maria ad Martyres. Se colocó un santuario en el mundus, en el centro de la planta del Panteón, mientras que los muros curvos dirigían la mirada del fiel hacia ese centro y la vista ascendía desde el plano humano de sufrimiento hacia la luz. El mismo nombre del monumento de Adriano adquirió un nuevo significado. Hasta el siglo IV, los romanos consideraron su ciudad como un lugar de reunión de los dioses del imperio. Los cristianos «transigieron con este mito: al igual que Roma había reunido a los dioses de todas las naciones para que actuaran como talismanes, los cristianos romanos habían llegado a creer que Pedro y Pablo habían viajado desde oriente para depositar sus santos cuerpos en la ciudad» [38]. El nombre cristiano del Panteón, Sancta Maria ad Martyres, continuó esa tradición, porque significa el lugar donde todos los mártires son reunidos en presencia de María.

La luz de los martyria aludía simbólicamente al viaje cristiano. En Santa Constanza, el cilindro elevado está iluminado por doce ventanas, que inundan de luz el centro, dejando los pasillos sumidos en la oscuridad. Se pensaba que la sombra definía el espacio destinado a la introspección y la contemplación. El mirar hacia la luz desde las sombras simbolizaba la trayectoria de la conversión, porque esta luz de la iglesia no iluminaba un rostro o revelaba los detalles de un panorama. Sancta Maria ad Martyres era escenario de este juego de luces y sombras especialmente en aquellos días en que el sol brillaba más y sus rayos entraban en el edificio como un reflector, como un haz de luz que nunca llegaba a posarse en un lugar, que carecía de destino. Aquí se podía mirar y obedecer, pero como cristiano.

La basílica y el martyrium empezaron a representar las dos caras del cristianismo: Cristo como Rey y Cristo como Salvador de los mártires y los débiles. No obstante, el martyrium y la basílica también representaban el difícil acomodo del cristianismo al lugar en que vivían los cristianos, la ciudad, y particularmente, Roma. La cristianización de Roma se produjo cuando la ciudad imperial entró en decadencia. Los paganos lo interpretaron como una relación de causa y efecto. Cuando el bárbaro Alarico saqueó Roma en el 410, los paganos afirmaron que la indiferencia cristiana hacia los asuntos del mundo era una de las causas de la debilidad de la ciudad. En *La Ciudad de Dios* san Agustín intentó responder a las acusaciones de que el cristianismo había sido una enfermedad para el imperio. El cristiano también era romano, argumentó, y respetaba las leyes de la ciudad en la medida en que no chocaran con los dictados de la fe; los cristianos romanos defendieron la ciudad contra Alarico y no actuaron en ella como enemigos. El contraste que trazó entre la Ciudad humana y la Ciudad de Dios es, en palabras de Peter Brown, «una explicación universal de las motivaciones básicas de los hombres... en todas las épocas, de la tensión fundamental» entre el peregrinaje en el tiempo y la lealtad a un lugar, no un repudio específico de la propia ciudad [39].

En cierta medida la defensa de san Agustín concordaba con la doctrina cristiana primitiva, porque la Ciudad de Dios no es un lugar. Agustín distinguió ambas ciudades con las siguientes palabras:

> Porque pese a todas las diferencias que existen entre las muchas y muy grandes naciones que habitan el mundo en lo que se refiere a la moral, la lengua, las armas y el atuendo, no hay más que dos clases de sociedad, que, según nuestras Escrituras, hemos denominado correctamente las dos ciudades [40].

El Baptisterio laterano representaba una de las formas en que ya no era posible dicha distinción. Cuando la religión se hizo poderosa y se institucionalizó, su austeridad inicial no encajó fácilmente con su dominio. El poder exigía lugar. Pero el martyrium representaba para la fe cristiana algo más, una redención del lugar. Porque sólo en algunos lugares, realizados cuidadosamente, con arte, podía *verse* el significado de la conversión. El cristiano renunció aquí a la carne, pero recuperó el valor de la piedra.

3. LOS HALCONES Y LAS PALOMAS DE NIETZSCHE

De todos los autores modernos que han analizado el deseo de los primeros cristianos de trascender tanto la carne como la piedra, ninguno ha expresado un desagrado mayor que el joven Friedrich Nietzsche. Para Nietzsche era un ardid, una simple táctica de poder. Un pasaje de su *Genealogía de la moral*, publicada en 1887, quizá sea el que mejor exprese su convencimiento de la falsedad del cristianismo. Se trata de una parábola acerca de los corderos y las «grandes aves de rapiña» que se alimentaban de ellos [41]. Nietzsche escogió a estos animales con cuidado: el cordero es, por supuesto, un símbolo cristiano y las aves depredadoras aparecen en los escritos de Nietzsche como animales particularmente romanos, como aves imperiales. En su opinión, los romanos volaban por el mundo cazando y dominando en todas partes donde hallaban una presa.

En la parábola comienza explicando por qué las aves de rapiña son más fuertes que los corderos. Su fuerza no reside simplemente en sus garras y picos. Las aves son fuertes porque no son conscientes de su poder. No toman la *decisión* de matar a los corderos, sino que simplemente buscan carne siempre que tienen hambre. De manera similar, los hombres con poderosos apetitos no eligen beber, matar o hacer el amor, simplemente lo hacen. Igual que en Schopenhauer, en Nietzsche el cuerpo fuerte era ciego para sí mismo, no le estorbaba la conciencia de sí mismo, la mente. Filosóficamente, esto significa que «no hay un "ser" más allá del hacer o del devenir» para el hombre sensualmente poderoso [42]. Éste no juzga su comportamiento, ni se controla pensando en el otro, considerando lo que los corderos (animales o humanos) podían sufrir a causa de sus deseos.

El único derecho que tiene el débil es el de «imputar al ave de rapiña ser ave de rapiña» [43]. Los corderos humanos —los débiles— tejen una red de relaciones sociales y de juicios morales en torno al cuerpo fuerte, atándolo de dudas y arrepentimientos. La razón por la que Nietzsche se mofa de los débiles no es porque lo sean, sino porque mienten acerca de lo que están haciendo. En lugar de admitir que tiene miedo, el cordero balbucea: «tengo alma». La palabrería cristiana sobre el alma gira en torno a lo terrible que es querer comer o hacer el amor libremente, o a lo bueno que es que una persona se vea asediada por las dudas y el arrepentimiento ante los deseos corporales. Así que, concluye Nietzsche, «[el alma] ha sido hasta ahora en la tierra el mejor dogma, tal vez porque a toda la ingente muchedumbre de los mortales, a los débiles y oprimidos de toda índole, les permitía aquel sublime engaño de interpretar la debilidad misma como libertad» [44]. Los cristianos tenían que proclamar esa mentira necesaria si efectivamente los mansos iban a heredar la tierra.

En esta parábola de los corderos cristianos y de las aves de rapiña paganas, Nietzsche no pretendía ser equitativo ni históricamente exacto. La parábola no podía explicar ni la mezcla consciente de resolución y pesimismo del gladiador ni el valor físico de un cristiano que se castra. Tampoco el divorcio entre la mente y el cuerpo fue una creación cristiana. Como hemos visto, los orígenes de ese divorcio se remontan a los griegos desnudos, a los que Nietzsche celebró como hombres libres. El error de esta parábola radica en otro lugar, en su concepción errónea del poder. Nietzsche no tiene en cuenta que la fuerza bruta no basta para dominar. Si bastara, los poderosos nunca intentarían legitimar su poderío, porque la legitimación es un lenguaje de autojustificación empleado *por* los poderosos, no para dirigirse *a* ellos. Además, la parábola de Nietzsche pasa por alto el comportamiento de los débiles que no actúan como corderos. Los seres humanos débiles intentan controlar sus propios cuerpos para oponerse a los que son fuertes.

La historia del cuerpo en los espacios de la ciudad pagana, ateniense y romana, más bien desmiente esta parábola escrita en nombre de «los paganos». El idealizado cuerpo de la época de Pericles demostró ser vulnerable a su propia capacidad vocal. Los rituales de las mujeres en la Atenas de Pericles mostraron su resistencia el orden dominante escenificando sus capacidades de control y deseo sexuales. El orden visual que entraña el cuerpo de Vitrubio, y realizado en la Roma de Adriano, aprisionó a los romanos en apariencias. La oposición de los cristianos a este orden visual les proporcionó la fuerza necesaria para desarraigarse, para realizar su peregrinaje en el tiempo, una fuerza que nacía del desprecio a su propia carne. En el mundo antiguo, el cordero fue el doble del halcón humano, no su víctima.

En lugar de destruir al hombre «natural», el cristianismo cambió los consuelos que buscaban las personas por las contradicciones en que vivían. En su obra sobre el origen de las religiones, el antropólogo Louis Dumont ha observado que, según las religiones, los individuos encuentran su plenitud en este mundo o bien fuera de él[45]. El Panteón de Adriano prometía la primera posibilidad; la iglesia de Sancta Maria ad Martyres, la segunda. Cuando el monoteísmo comenzó a dominar la civilización occidental, rompió con el cuerpo tal y como se concebía en el pasado pagano y panteísta, pero no así con los espacios del panteísmo, al menos en sus versiones romanas. El cordero no pudo liberarse de su necesidad del halcón y el alma no pudo liberarse de su necesidad de un lugar en el mundo.

SEGUNDA PARTE



IMPULSOS DEL CORAZÓN



CAPÍTULO CINCO



Comunidad

El París de Jehan de Chelles

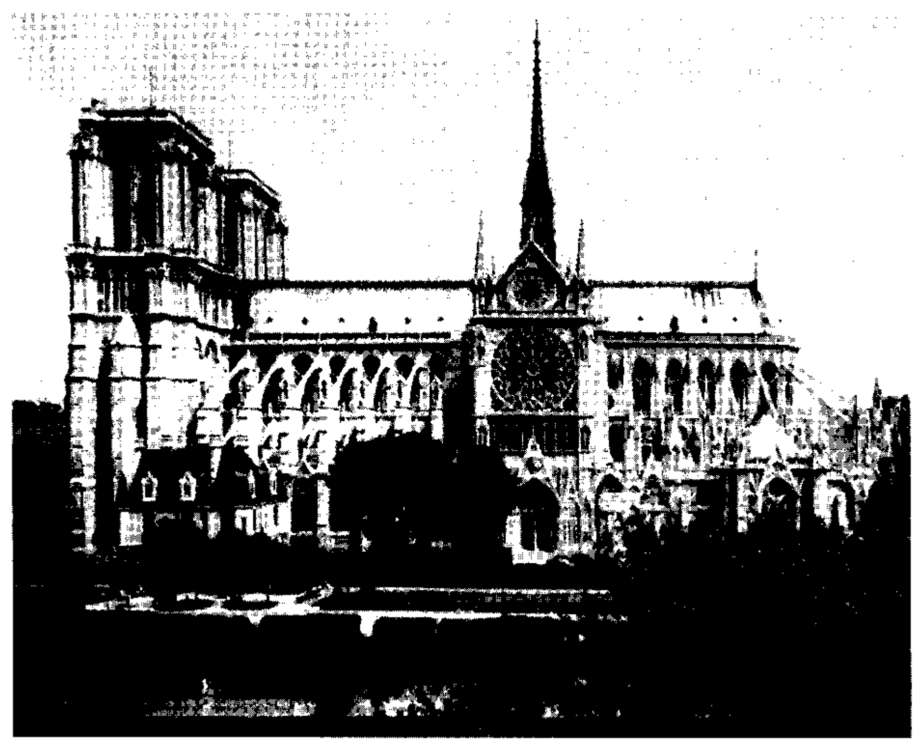
1. «STADT LUFT MACHT FREI»

Durante unos quinientos años aproximadamente, del 500 al 1000 d. C., las grandes ciudades romanas entraron en decadencia. La mayor parte de Europa regresó a una primitiva economía agrícola. La vida de los hombres y mujeres corrientes estaba constantemente en peligro, sometida a los violentos ataques de las tribus guerreras migratorias contra las que la mayoría de la gente que trabajaba la tierra no tenía defensa. Sólo los monasterios y abadías, aislados y provistos de murallas, que salpicaban el campo ofrecían refugio a los pocos que podían llegar hasta allí cuando se encontraban en peligro. El panorama de miedo y escasez que predominaba en Europa comenzó a mejorar a finales del siglo X. El medio rural, donde vivía la mayoría de la gente, se hizo más seguro gracias a la construcción de castillos y al auge del feudalismo, de forma que los señores locales proporcionaban a sus súbditos una cierta protección militar a cambio de su servidumbre perpetua. También comenzaron a

Mapa de la parroquia que rodeaba Notre-Dame de París, c. 1300.

crecer las ciudades medievales. Aunque albergaban a una fracción reducida de la población europea, tras sus muros acumulaban comida, ropas y artículos de lujo adquiridos mediante el comercio.

En el París medieval, el año 1250 presenció dos jalones de este renacimiento. En ese año, Jehan de Chelles comenzó la fase final de las obras de la catedral de Notre-Dame. Magníficamente situada en el centro de la ciudad, en el extremo oriental de una isla sobre el río Sena, como una elevada montaña de piedra exquisitamente trabajada, la catedral da testimonio del poder del cristianismo en este nuevo centro de la civilización occidental. Pero los parisinos no festejaron su construcción como los romanos habían inaugurado la Basílica laterana de Constantino siglos antes. Aunque tanto el rey de Francia como el obispo de París se sumaron al evento en representación de la iglesia y el estado, los parisinos también celebraron Notre-Dame como un triunfo de los oficios relacionados con su construcción, esto es, los tallistas, sopladores de vidrio, tejedores y carpinteros, que habían realizado el trabajo manual, y los banqueros, que habían finan-



La fachada del jardín de Notre-Dame de París en la actualidad.



La Biblia de San Luis, c. 1250. Administradores de la biblioteca Pierpont Morgan, 1987.

ciado las obras. Un tercer partido, la economía, hizo su entrada en el escenario de la civilización.

En 1250 apareció en París la Biblia ilustrada más importante de la Edad Media, financiada por el rey que más tarde sería conocido como san Luis. Con su escritura colorista y elaborada, el libro era un objeto tan sensual como la Basílica laterana. También en este caso ese tercer partido hizo acto de presencia en las celebraciones. Gracias en buena medida al auge del comercio, acudieron a París masas de estudiantes de toda Europa. «Como la actividad erudita pasó de los monasterios [rurales] a las catedrales —escribe el historiador Georges Duby—, los centros principales de creatividad artística se mudaron al centro de la ciudad» [1]. La edición y creación profesionales de la Biblia de san Luis fue posible gracias a la presencia de esta universidad grande y floreciente. La Biblia de san Luis, una extraordinaria obra de arte, apareció al final de una cadena de acontecimientos que empezaron en los mercados de pescado y grano a las orillas del Sena.

Los fundamentos económicos de la civilización recibieron escaso reconocimiento en el mundo antiguo. Tanto el comercio como el trabajo manual parecían poco más que actividades deprimentes y propias de bestias. La ciudad medieval convirtió a esta bestia en un ser humano. «El ciudadano medieval [estaba] en proceso de convertirse en un hombre económico» en palabras del sociólogo Max Weber, mientras que «el ciudadano antiguo era un hombre político» [2]. Más allá de la abundancia material, las fuerzas de la economía prometían dos libertades distintas a los pocos que vivían tras los muros de la ciudad. Hoy en día el visitante puede ver encima de las puertas de ciudades que pertenecían a la Hansa el lema *Stadt Luft macht frei* (el aire de la ciudad libera). En París, al igual que en las ciudades hanseáticas, la economía prometía liberarlos de la dependencia heredada que entrañaba el compromiso feudal. Además, la ciudad prometía nuevos derechos individuales de propiedad. A mediados del siglo XIII Juan de París aseguraba que los individuos «tenían un derecho de propiedad que no podía obstaculizar impunemente la autoridad superior, ya que era adquirido mediante el esfuerzo personal» [3].

La economía medieval, el estado, y la religión no vivieron un feliz *mariage à trois*, ni tampoco la celebración de Notre-Dame de Jehan de Chelles y la publicación de la Biblia de San Luis pudieron ocultar las tensiones existentes entre estas tres grandes fuerzas. El poder de san Luis descansaba en buena medida en los servicios feudales que obtenía de sus propios vasallos, los pequeños señores. La iglesia a menudo identificaba la posesión de pensamientos y derechos individuales con

la herejía. Además aquellos que poseían poder económico, particularmente los comerciantes urbanos y los banqueros, muchas veces debían enfrentarse con la susceptibilidad de sus socios.

El año 1250 constituye la culminación de lo que el historiador R. W. Southern ha denominado «humanismo científico». Durante más de cien años los pensadores medievales habían intentado aplicar de manera sistemática el conocimiento humano a los problemas de la sociedad humana. Santo Tomás de Aquino afirmó que era posible dar al mundo la coherencia de un sistema lógico. La imaginería del «cuerpo político» aportaba esta coherencia al unir la biología y la política. Sin embargo, la economía no podía asimilarse fácilmente al humanismo científico de la época.

Recordemos que en el *Policraticus* de Juan de Salisbury los mercaderes representaban en su cuerpo político el papel de estomágo de la sociedad. Era el órgano codicioso tanto del cuerpo físico como del político. Así, escribió que «si [estos hombres de riqueza privada] se han atracado por excesiva codicia y si se aferran a sus posesiones con excesiva obstinación, provocan enfermedades incontables e incurables y, a causa de sus vicios, pueden acarrear la ruina del cuerpo en su conjunto» [4]. Pero además de acusarles de mera codicia, constituían una afrenta. El hecho de que hubieran ganado sus derechos cuestionaba el propio concepto de jerarquía que colocaba a reyes y obispos en la cabeza del cuerpo político. Porque Juan de Salisbury, en palabras del historiador Walter Ullmann, deseaba que «la posición del individuo dentro de la sociedad... se basara en su oficio o en su función oficial» y no en su capacidad individual. Desde el punto de vista de Juan de Salisbury, cuanto más alta era la posición formal de una persona, «mayores perspectivas tenía, más influyente era y más derechos tenía» [5].

El codicioso hombre de negocios existía desde tiempo inmemorial antes de que Juan de Salisbury escribiera sobre él. Pero una perplejidad aún más específica impregna el *Policraticus:* el más obsesionado con la geografía de los autores medievales tuvo dificultades a la hora de describir el estómago de la sociedad. Por supuesto, los comerciantes trafican en las ferias y los mercados, pero acuden mes tras mes a un mercado concreto, observaba, y nunca se ven las mismas caras comerciando y las mercancías son siempre diferentes. En los muelles que bordean el Sena año tras año, se podrá ver a mercaderes y mercancías que aparecen y desaparecen. El estómago del cuerpo político parece estar cambiando continuamente de dieta. Juan de Salisbury, que no era un adepto de la econometría, buscaba en vano una manera de explicar por qué la libertad económica había de erosionar la rutina perdurable.

Al examinar retrospectivamente las ciudades de la Edad Media, Max Weber afirmó que «la comunidad urbana medieval disfrutaba de autonomía política» gracias al mercado, de manera que el comercio confería a la ciudad poder económico para regir sus propios asuntos [6]. Juan de Salisbury, por el contrario, pensaba que la «comunidad» no tenía un gobierno seguro en manos de los hombres acaudalados. La convicción de Juan de Salisbury era lógica para Henri Pirenne, el historiador francés de las ciudades una generación posterior a Max Weber. Pirenne intentó explicar rigurosamente cómo el comercio *entre* ciudades las devolvió a la vida. Las ciudades medievales eran más interdependientes que autónomas y los comerciantes medievales tuvieron que actuar con flexibilidad. Pirenne escribió:

> Bajo la influencia del comercio las antiguas ciudades romanas cobraron nueva vida y se repoblaron, o bien los grupos mercantiles se situaron en torno a los burgos militares y se establecieron en las costas, en las riberas de los ríos, en las confluencias, en las encrucijadas de las rutas naturales de comunicación. Cada uno de ellos constituyó un mercado que, de acuerdo con su importancia, ejerció su atracción sobre el campo circundante o que se hizo sentir lejos [7].

La Hansa formó una cadena comercial de este tipo que distribuía bienes por todo el norte de Europa. Fundada en 1161, operaba en el mar transportando mercancías desde Génova, Venecia, Londres y los Países Bajos a los puertos del norte de Alemania, desde donde penetraban en el interior. En el siglo XII París tenía su propio circuito comercial, que se extendía al este y al oeste a lo largo del Sena, y por el norte y el sur desde Flandes a Marsella. El historiador moderno fue menos catastrofista en sus puntos de vista que el teólogo medieval. Los moradores de la ciudad medieval tenían fuertes vínculos con sus ciudades, argumentaba Pirenne, pero éstos frecuentemente chocaban con sus intereses económicos, lo que aumentaba su movilidad y su interés por un marco geográfico más amplio. El beneficio se encontraba en el horizonte de lo posible, en el ámbito del quizá, en el que uno se adentraba tan a menudo como podía, pero del que frecuentemente no se regresaba. El riesgo y la oportunidad sacaron la economía del círculo cerrado y lógico del humanismo científico.

La religión cristiana era global en su teología, pero fomentaba los vínculos profundamente locales. Los lazos del creyente con París consumaron el gran proceso de marcha atrás que comenzó cuando los cristianos primitivos se reconciliaron con Roma. Cuando las ciudades y las villas medievales revivieron bajo la égida cristiana, las piedras de las iglesias y de las catedrales fueron los materiales con los que los cristianos expresaron su apasionada vinculación de por vida con los lugares en que vivían. Al igual que las gigantescas y elevadísimas iglesias que se levantaron incluso en pequeñas ciudades expresaban el apego a un lugar, lo mismo sucedía con la necesidad de comunidad que experimentaban los cristianos. Esta necesidad cobró forma en una nueva concepción del cuerpo cristiano. El «cuerpo distinto de Cristo» se transformó durante la Alta Edad Media en un cuerpo cuyo sufrimiento podía comprender la gente corriente y con el que podía identificarse. La unión del sufrimiento humano y del divino cobró forma en los movimientos medievales que se fundaron en la «Imitación de Cristo». Estos movimientos renovaron la experiencia cristiana de compasión por el prójimo, que consistía en considerar como propios los sufrimientos ajenos. Los médicos medievales pensaban que habían encontrado una explicación médica para la compasión, observando cómo respondían los órganos del cuerpo cuando se reducía su número o se procedía a una amputación quirúrgica. A esta respuesta la denominaban «síncope». En cierta manera, esta nueva concepción del cuerpo era congruente con la ciencia de la época, porque los fenómenos como el síncope parecían mostrar el organismo humano como un sistema de órganos relacionados y dotados de una capacidad de respuesta recíproca. Pero la Imitación de Cristo no era sólo un movimiento intelectual.

A medida que el sufrimiento físico de Cristo se hacía más comprensible para el hombre y la mujer corrientes, fue cobrando forma una vasta explosión popular de fervor religioso. Georges Duby quizá exagere al asegurar que, hasta la época de Jehan de Chelles, «Europa había desplegado los elementos externos del cristianismo. El cristianismo sólo era experimentado *verdaderamente* por reducidas elites. Después... presentaría todos los rasgos de una religión popular» [8]. Pero la gran reavivación religiosa a que dio lugar la Imitación de Cristo alteró las relaciones entre los hombres y las mujeres en el seno de la iglesia, así como la experiencia de la confesión y las prácticas caritativas. Estos cambios transformaron los conventos y monasterios, los hospitales y las casas de misericordia, las parroquias y las catedrales. Y tuvieron un significado particular para los cristianos de la ciudad.

En el uso ordinario, el término «comunidad» sirve para referirse al lugar en que las personas se preocupan de otras personas a la que conoce bien o de vecinos inmediatos. Las primeras comunidades religiosas que surgieron en lo más sombrío de la Edad Media funcionaron de esa manera, pero la conjunción de fervientes impulsos religiosos y crecimiento urbano dio a la «comunidad» en el París medieval un significado algo distinto. Las casas de misericordia, los hospitales y los conventos de la ciudad abrieron sus puertas a los extraños más que en el campo, acogiendo a viajeros, indigentes y niños abandonados, a enfermos desconocidos y a trastornados. La comunidad religiosa no comprendía toda la ciudad, sino que actuaba más bien como un lugar de referencia moral. La casa de misericordia, la parroquia, el hospital y el jardín episcopal establecían modelos por los que se medía el comportamiento en otras partes de la ciudad, particularmente la agresiva competitividad económica que regía los mercados callejeros y los muelles de carga y descarga situados a la orilla del Sena.

Así, aunque París se había llenado de una enorme multitud de extraños, aunque sus calles rebosaban de violencia gratuita y su economía no sólo exportaba bienes de ciudad en ciudad sino también seres humanos, la ciudad podía configurarse de acuerdo con una geografía moral. Para aquellos que se encontraban bajo el influjo de los nuevos valores religiosos, el santuario era el centro de la comunidad, un lugar donde la compasión vinculaba a los extraños. En el París de Jehan de Chelles, el sentido de la comunidad cristiana también rejuveneció la vida local de la parroquia. Tanto la parroquia como la sede de la obra de Chelles, la gran comunidad episcopal agrupada en torno a Notre-Dame, eran santuarios urbanos.

Los desarrollos económicos y religiosos de la Edad Media impulsaron la sensación de lugar en direcciones opuestas, lo que produjo una disonancia cuyo eco llega hasta nuestra época. La economía de la ciudad dio a la gente una libertad de acción individual que no podía tener en otras partes. La religión de la ciudad creó lugares donde las personas podían cuidar unas de otras. *«Stadt Luft macht frei»* se oponía a la «Imitación de Cristo». Esta gran tensión entre la economía y la religión produjo las primeras señales de la dualidad que caracteriza a la ciudad moderna: por un lado, el deseo de liberarse de los vínculos comunitarios en nombre de la libertad individual; por otro, el deseo de hallar un lugar en el que las personas cuiden las unas de las otras.

En la *Summa Theologica*, santo Tomás de Aquino intentó reconciliar estos contrarios en una imagen prototípica de Cristo, un Ser que con-

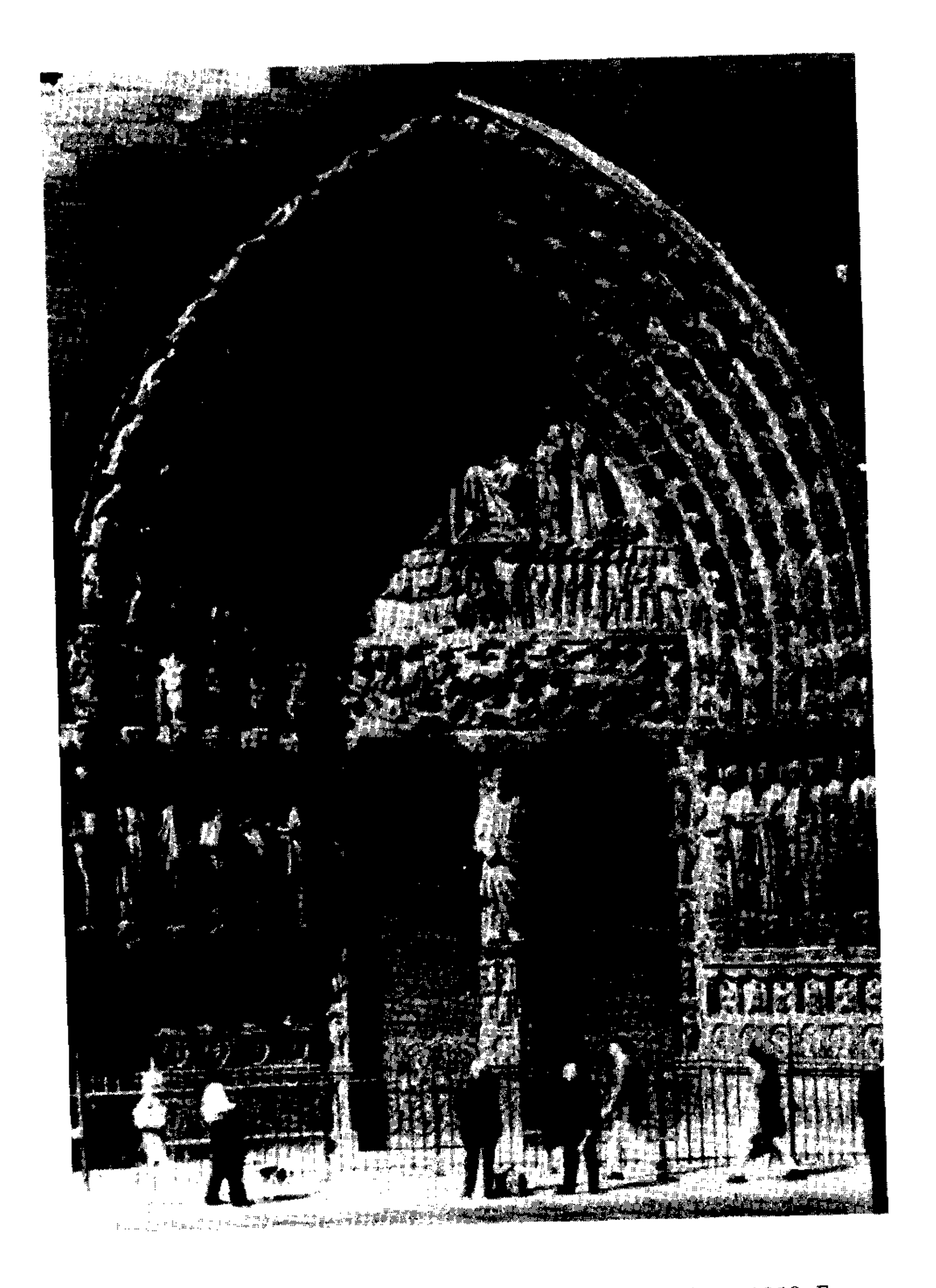
tiene todo lo que existe en el mundo. Para sus contemporáneos, esa unidad no se sostenía —como tampoco hoy hemos encontrado una forma de combinar el individualismo económico y los vínculos comunitarios.

En este capítulo se examinan las convicciones que subyacen en la formación de las comunidades cristianas en el París medieval y la manera en que funcionaron estas comunidades. El capítulo siguiente analiza los espacios económicos de la ciudad que suponían un desafío para el sentido cristiano del espacio. Una consecuencia de este conflicto fue un oscuro episodio de la historia de Venecia, la ciudad comercial más importante del Renacimiento. La cultura cristiana buscó reconciliar el dinero de los individuos y la moral de la comunidad reprimiendo a aquellos que no encajaban en la imagen paradigmática del cristiano. La cultura veneciana se sirvió de la represión para solucionar sus propios conflictos internos confinando a los judíos en guetos.

2. EL CUERPO COMPASIVO

Cuando contempla los pórticos frontales de Notre-Dame, el visitante ve hoy en día esculturas de seres humanos de tamaño ligeralmente superior al natural. Aunque en cierta medida parecen empequeñecidas por el tamaño inmenso de la catedral, sus dimensiones constituyen un acto de fe. Desde el siglo XI, los constructores de iglesias intentaron esculpir figuras de tamaño natural para mostrar, en palabras de un historiador del arte actual, la «relación entre los valores humanos y los valores inmanentes en el mundo» [9]. Las figuras esculpidas incitaban al espectador a que se viera como parte de la iglesia, un acto de inclusión que comenzó en una época anterior con la predicación de san Francisco de Asís, el cual habló directamente a los cristianos corrientes en lenguaje sencillo. Para el año en que Jehan de Chelles comenzó a completar Notre-Dame tal unión de la carne y la piedra se había hecho más fuerte en la medida en que los cristianos habían empezado a conectar su propio sufrimiento corporal con el de Jesús.

Cristo «fue, por así decirlo, asado y cocinado para salvarnos», escribió consoladoramente Juan Barthélemy en *Le Livre de Crainte Amoureuse* [10]. Esta imagen tan terrena y hogareña convirtió la Crucifixión en una experiencia comprensible en términos de la vida diaria. Más que con Cristo el Rey, el pueblo se identificaba con «el Cristo



Vista del pórtico occidental, Notre-Dame, París, levantado en 1250. Foto Marburg/Art Resource, N. Y.

sufriente, el Cristo de la Pasión. La Crucifixión se representó cada vez más y con un realismo cada vez mayor» [11]. Este movimiento de identificación apasionada con el sufrimiento físico de Cristo recibió el nombre de «Imitación de Cristo» precisamente porque los padecimientos de Cristo parecían imitados por los sufrimientos del cuerpo humano. No era una expresión casual. La imagen de la imitación se oponía directamente a la convicción de Orígenes de que el cuerpo de Cristo es distinto del nuestro. San Francisco de Asís dijo a sus feligreses que si pensaban en su experiencia cotidiana, en sus propias sensaciones, en el mundo que los rodeaba, se darían cuenta de qué es Dios. Teológicamente, san Francisco recuperó la Naturaleza para el cristianismo: Dios está en el mundo, Dios es carne al tiempo que luz.

Al preocuparnos de los sufrimientos de otras personas, reproducimos nuestros sentimientos religiosos hacia Jesús en la cruz: san Francisco reafirmó esa identificación con los pobres y marginados que caracterizó al cristianismo primitivo. Sociológicamente, provocó la explosión de una bomba. Enseñó que en nuestros cuerpos tenemos la medida ética para juzgar las reglas, derechos y privilegios de la sociedad: cuanto más dolor causan, más saben nuestros cuerpos que son injustos. Si la Imitación de Cristo recuperó la carne para la religión, también la convirtió en juez de la jerarquía social. Además, este punto de vista religioso hacía que contrastara el vínculo entre quienes se preocupan de los demás con las estructuras sociales como los tratos comerciales, donde el amor por los demás puede estar ausente por completo.

Por supuesto, en la Edad Media se practicaron torturas y otras crueldades corporales con una tranquilidad que no tenía nada que envidiar a la de los romanos que mataron cristianos en el Coliseo. Pero esta nueva ética de la compasión introdujo al menos una idea rudimentaria de respeto al dolor de los demás durante la tortura. A partir de 1250, por ejemplo, el tormento público en París de personas afectadas por demonios dejó de ser la rutina indiferente que había sido con anterioridad. Los torturadores pidieron garantías eclesiásticas de que estaban produciendo dolor a los demonios que había en el interior y no a la persona en cuyo cuerpo se alojaban.

Por su propia naturaleza, la Imitación de Cristo afirmaba la vida de las masas contra los privilegios de la elite. Pero se apoyaba y articulaba en ciertos elementos de la ciencia medieval pues coincidía con lo que los hombres y mujeres cultos creían acerca de sus propios cuerpos.

El Ars medica *de Galeno*

«Los supuestos médicos y científicos del mundo antiguo —argumenta el historiador de la medicina Vern Bullough— se vieron incorporados al pensamiento medieval con pocos cambios» [12]. Las ideas antiguas sobre el calor corporal, el esperma, la sangre menstrual y la arquitectura del cuerpo pasaron al mundo medieval con la autoridad de la sabiduría recibida; sin embargo, estas creencias fueron modificadas, a menudo inconscientemente, por las necesidades de una sociedad cristiana que las recibió un milenio después.

Uno de los medios principales por los que la medicina antigua pasó a la Edad Media fue la publicación del *Ars medica* del médico romano Galeno, una edición que apareció primero en Salerno antes del 1200, más tarde se volvió a traducir en Cremona y hacia 1280 se enseñaba tanto en París como en otros centros europeos de estudio. Galeno nació en los tiempos de Adriano, probablemente hacia el año 130, y murió en torno al 200. Su educación médica se basaba en Aristóteles e Hipócrates, y sus escritos médicos atrajeron la atención cristiana porque se había mostrado favorable a los cristianos, aunque no era creyente, y porque en la Alta Edad Media se creía que nunca había cobrado a sus pacientes por sus servicios.

Galeno había escrito originalmente en griego. La edición del *Ars medica* que se leyó en la Edad Media estaba traducida del árabe al latín, pues el antiguo mundo islámico había preservado muchos textos clásicos y la medicina islámica había enriquecido los conocimientos europeos que había recibido. El gran médico musulmán Alí ibn Ridwan añadió unos comentarios al *Ars medica*, lo mismo que varios traductores europeos que trabajaron en el manuscrito. Por lo tanto, el *Ars medica* es más un compendio de ideas recibidas que una obra individual.

En este texto Galeno define la medicina como el «conocimiento de lo que es saludable, mórbido y neutral», un conocimiento que requiere comprender cómo se calienta el cuerpo y cómo interactúan los fluidos en los órganos principales del cuerpo, el cerebro, el corazón, el hígado y los testículos (recordemos que los genitales femeninos eran considerados por los antiguos como testículos invertidos) [13]. El calor corporal, pensaba Galeno, ascendía gradualmente a lo largo de una escalera móvil. Los fluidos corporales, sin embargo, eran de cuatro tipos o «humores»: sangre, flema, bilis amarilla y bilis negra. La combinación de calor y fluido producía a su vez cuatro estados psicológicos. Siguiendo a Hipócrates, Galeno los denominaba los cuatro

«temperamentos»: sanguíneo, flemático, colérico y melancólico. A diferencia de los psicólogos modernos, Galeno argumentaba que la temperatura de una persona dependía de lo caliente o frío, seco o jugoso, que estuviera su cuerpo en un momento dado, y de qué jugos fluían calientes y abundantes y cuáles apenas discurrían por el cuerpo frío.

Desde el punto de vista de Galeno, un comportamiento ético como la agresión o la compasión obedecía a los temperamentos creados por el calor y los fluidos corporales. Por ejemplo, así es como Galeno describe el temperamento colérico de alguien cuyo corazón es cálido y seco:

> El pulso es fuerte, robusto, rápido y frecuente, y la respiración profunda, rápida y frecuente... Entre todas las personas son los que tienen el pecho más peludo... están dispuestos para la acción, son valientes, rápidos, salvajes, violentos, impetuosos e impúdicos. Tienen un carácter tiránico porque son impulsivos y difíciles de apaciguar [14].

Hoy podemos negarnos a relacionar un pecho velludo con un carácter tiránico, pero esta totalización era la esencia misma del galenismo y formaba parte de su atractivo para los lectores medievales que se hallaban bajo el influjo del humanismo científico. Vinculaba el cuerpo con el alma.

El preservador y comentarista islámico de Galeno, Alí ibn Ridwan, había relacionado los cuatro temperamentos con cuatro tipos sociales: el temperamento colérico ya descrito caracteriza al soldado; el temperamento sanguíneo al hombre de estado; el temperamento flemático es típico del científico y el temperamento melancólico de los hombres y mujeres de sentimientos religiosos [15]. El comerciante estaba ausente en esta tipología y, desde luego, en el comentario occidental del *Ars medica,* una ausencia significativa. El comportamiento agresivo necesario para obtener el éxito económico no encajaba ni entre las hazañas heroicas de un soldado ni entre los impulsos ecuánimes de gobierno de un estadista. La persona altruista tiene una condición melancólica. La compasión en particular provoca que la bilis negra penetre caliente en el corazón. Ésa era la fisiología de un cuerpo que experimentaba la Imitación de Cristo.

Según Galeno, la salud consistía en tener un cuerpo bien temperado, es decir, cuyos calores y humores estuvieran equilibrados en los cuatro órganos principales. ¿Era, por lo tanto, la compasión religiosa un estado de mala salud, incluso de enfermedad corporal? Cabría concluir esto, pero los lectores medievales de Galeno enfocaron la cuestión de otra manera. Observaron cómo actuaba la melancolía compasiva cuando los cuerpos humanos se hallaban bajo el escalpelo del cirujano.

Henri de Mondeville, descubridor del síncope

Un cirujano de París del siglo XIV, Henri de Mondeville, pensó que había descubierto mediante un experimento quirúrgico el mecanismo de la compasión dentro del cuerpo humano, es decir, la manera en que el cuerpo distribuye el calor y el fluido en los periodos de crisis. De Mondeville comenzó a publicar sus opiniones médicas en 1314 [16]. Éstas llevan la impronta de Galeno, pero de Mondeville organizó la arquitectura del cuerpo de una manera diferente [17]. Dividió el cuerpo en dos zonas generales, la noble de la cabeza y del corazón, y la productiva del estómago. Cada una tiene su propio «horno» fisiológico. La enfermedad se produce cuando estas dos zonas se calientan a temperaturas distintas, desequilibrando los humores fluidos del cuerpo.

De Mondeville señaló que durante una operación y después de la misma, un órgano del cuerpo tendía a compensar la debilidad del otro. Como resultado de la cirugía, escribió, «los otros miembros se apiadan de los sufrimientos [del miembro herido] y para socorrerlo envían todos sus espíritus y su calor». Otro médico, Barthelemey l'Anglais, también explicó este mecanismo compasivo en términos del flujo de la sangre caliente hacia el órgano herido: «Hay un amor tan grande entre [los miembros del cuerpo] que cada uno se compadece del otro, es decir que aquel que sufre menos se compadece del que sufre más. De ahí que cuando un miembro es dañado, la sangre de los otros acude inmediatamente a socorrerle» [18]. De Mondeville denominó «síncope» a esta reacción compasiva. (El término ha adquirido en la medicina moderna un significado bastante diferente.)

Además, de Mondeville intentó describir los síncopes de quienes asisten a una operación quirúrgica (que entonces se realizaba sin anestesia y con escalpelos con tan poco filo como los modernos cuchillos de cocina) para mostrar que la respuesta al sufrimiento que se produce en el interior del cuerpo también se da entre los cuerpos. Al respecto escribía:



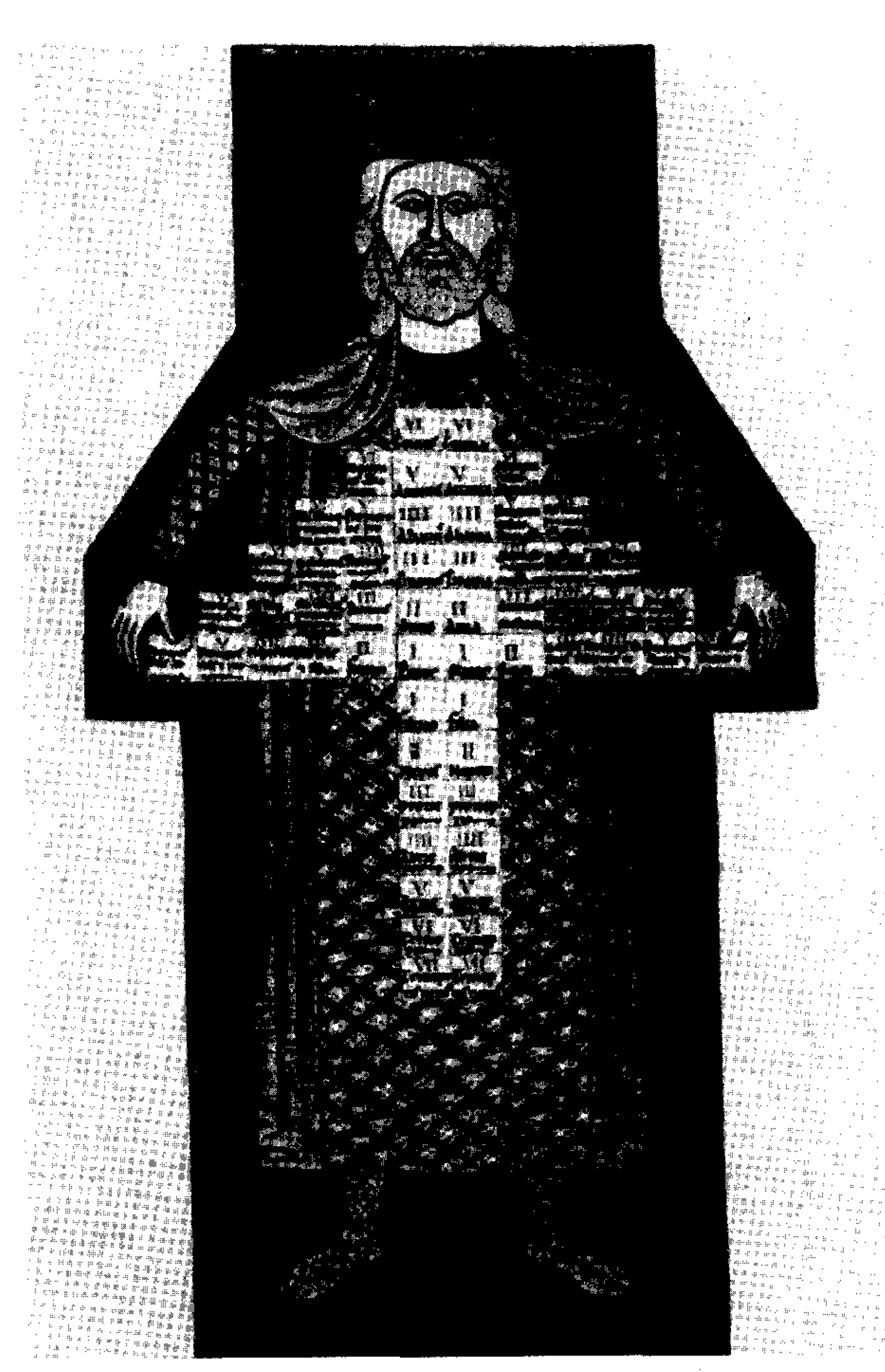
El cuerpo dual. Ilustración del *Art de la médecine et de la chirurgie*, edición de 1412.

> El síncope tiene lugar de la siguiente manera en hombres sanos que son testigos de terribles operaciones quirúrgicas: el temor que sienten provoca dolor en su corazón; entonces se produce una especie de reunión del *capítulo* general de los espíritus, de manera que, al estar juntos y ser estimulados, prestan socorro a la fuerza vital del corazón [19].

De Mondeville utilizó conscientemente y subrayó la palabra «capítulo» para describir a los reunidos para contemplar una operación. El capítulo era un órgano religioso y el término también servía para referirse a los miembros de un gremio. Para él, los orígenes de la comunidad podían explicarse por la respuesta física de las personas a los sufrimientos de los demás durante una operación quirúrgica. En esta misma línea, el autor del *Ménagier de Paris,* del siglo XIII, había declarado que una persona siente «la misma amistad hacia su prójimo, que es un miembro [utilizando la palabra francesa para "miembro" corporal] suyo, porque todos somos miembros de Dios, que es el cuerpo» [20]. La cirujía ponía de manifiesto la realidad física de la Pasión y la Crucifixión de Cristo, enseñando la lección del despertar moral a través del sufrimiento.

Si «la piedad medieval siempre había buscado fortalecer las inclinaciones del alma mediante la adhesión del cuerpo», el descubrimiento del síncope sugería asimismo relaciones sociales, una escena social melancólica [21]. En el *Policraticus*, Juan de Salisbury argumentó que «el soberano *(potestas),* cuando no puede salvar con mano benevolente la vida de sus súbditos... ataca el mal con *virtuosa crueldad* hasta que queda restablecida la seguridad del bien» [22]. Si el pueblo se rebela contra su lugar en la jerarquía, un gobernante sabe lo que tiene que hacer: expulsar o matar a los ingobernables, igual que un cirujano amputa órganos enfermos. La compasión cristiana representaba un escaso papel en el *Policraticus*. De Mondeville consideraba excesivamente severa la opinión de Juan de Salisbury. En la cirujía, los órganos acuden en ayuda de las partes enfermas del cuerpo, contribuyendo a su recuperación. Así, en la sociedad, las crisis tienen su lado positivo, pues es entonces cuando las personas responden con más entrega a las necesidades de los demás.

El siglo que separa a Juan de Salisbury y a Henri de Mondeville puede explicar esta diferencia de opiniones. Juan de Salisbury vivió en una Europa que estaba comenzando a sentirse segura. Sus abuelos conocieron una época en que las aldeas eran fácilmente presa de los bandoleros y de la anarquía interna. La ciudad amurallada parecía garantizar la seguridad física. Detrás de las murallas, el conocimiento



El «cuerpo político» de Juan de Salisbury mostrando la jerarquía social. Ilustración de un manuscrito del siglo XIII.

médico, codificado en una imagen jerárquica del cuerpo, revelaba los principios del orden social. De Mondeville vivió en una época más segura y dio a las murallas, por ejemplo, un significado diferente. En el síncope, los órganos envían sus fluidos y su calor a las diferentes zonas, cruzando las murallas corporales formadas por los tejidos. En una crisis social, las murallas que existen entre las personas se vienen abajo, por lo que realizan actos de generosidad desacostumbrados.

Como Juan de Salisbury, Henri de Mondeville pensaba que existía una analogía directa entre la estructura del cuerpo y la de la ciudad, pero su imagen del cuerpo le mostró una ciudad diferente, una ciudad de calores y tensiones constantemente variables [23]. Por ejemplo, los colegas de Mondeville comparaban con una herida de cuchillo la aparición en una ciudad de exiliados extranjeros expulsados de sus hogares. Estos médicos postularon un desenlace más humano que la inhibición de los demás órganos del cuerpo político. El impulso natural sería extender la misericordia a los exiliados. Existe, sostenían, un fundamento médico para el impulso de ayudar a los demás durante una crisis. Como diríamos hoy, hay un fundamento biológico para el altruismo.

Entre la concepción del cuerpo político de Juan de Salisbury y la de Henri de Mondeville media una gran distancia. Uno preguntaba: ¿Adónde perteneces? Y el otro: ¿Cómo responderás a los demás? Uno consideraba la ciudad como un espacio que jerarquiza los cuerpos que viven juntos; el otro, como un espacio que los relaciona.

La medicina aliada a la Imitación de Cristo cuestionó ciertas barreras sociales existentes en el trato diario de los cristianos que vivían en la ciudad, especialmente la gran división concebida por la antigua medicina y que fue trasladada al mundo medieval, la división del sexo.

Las mujeres medievales, incluso aquellas tan enérgicas como Eloísa, la abadesa del poderoso convento del Paráclito, parecían aceptar sin discusión su supuesta debilidad biológica en relación con los hombres. En el concepto de cuerpo político de Juan de Salisbury, el corazón estaba ocupado por hombres, por consejeros del estado. Sin embargo, como ha mostrado la historiadora Caroline Bynum, los inspirados por la Imitación de Cristo comenzaron a considerar el corazón, su sangre y su colocación bajo los pechos como una zona andrógina, si no femenina, del cuerpo relacionada con los poderes de la Virgen María [24]. Jesús también cruzó la línea del sexo y muchos cléri-

gos y pensadores medievales lo concibieron como una madre [25]. San Anselmo preguntó: «¿Acaso tú, Jesús, buen señor, no eres también una madre? ¿Acaso no eres esa madre que, como una gallina, reúne a sus polluelos bajo sus alas? En verdad, maestro, eres una madre» [26].

Tanto la difuminación del sexo de Cristo, como la celebración de los poderes de María en el cuerpo y el auge del culto mariano subrayaban el concepto de *cuidar*, es decir, la compasión expresada en imágenes maternales. Bernardo de Claraval en particular perfiló esta imaginería compasiva y maternal de Cristo. «Para Bernardo, la imagen maternal [es]... no tanto el nacimiento o incluso la concepción y el embarazo, sino la nutrición, especialmente el dar de mamar» [27]. La dignidad de que ahora se revestía el cuerpo femenino ayudó a las mujeres a conseguir una voz más vigorosa en los asuntos religiosos durante el siglo XII, lo que se puso de manifiesto en el florecimiento de muchos conventos como el del Paráclito, con abadesas educadas y objetivos espirituales serios.

Sin embargo, este impulso no encajaba fácilmente con el temperamento melancólico del cuerpo. La melancolía, como observa el historiador Raymond Klibansky, era el más introvertido de los cuatro temperamentos. Bajo su influjo, la persona intentaba sondear un secreto del alma que parecía oculto en su interior, más que reflexionar sobre un problema del mundo como hacía el temperamento flemático, que era más científico [28]. La melancolía provocó la meditación sobre los males que hacían que la gente sufriera y sobre los secretos de la gracia de Dios. Los espacios tradicionales de la melancolía eran los claustros, las celdas y los jardines cercados.

La medicina moderna a menudo confunde la melancolía con la depresión clínica. El comportamiento del melancólico medieval apenas tenía algo que ver con los movimientos lentos, la respuesta indolente y el embotamiento dolorido de los deprimidos clínicos. La manera en que un melancólico podía mostrar más activamente su compasión se manifestó en la orquestación medieval de la muerte. Frente a la catedral de Notre-Dame, los parisinos vieron en los autos de la Pasión la muerte de Jesús con extremado realismo, y al actor que representaba a Cristo a menudo se le flagelaba hasta sangrar. Esta escena intensamente física les aproximaba al sufrimiento de Jesús como otro ser humano. En el interior de la catedral la nueva piedad popular de Pascua buscaba eliminar «todas las formas de división... todas las compartimentaciones. En cualquier lugar cada uno tenía que poder escuchar el sermón, que ver el cuerpo de Cristo cuando era alzado» [29]. Esta misma experiencia abierta y vívida de dar testimonio del sufrimiento de otro orquestaba los últimos momentos de la vida de las personas. En la Atenas de Pericles, como hemos visto, «los antiguos temían la cercanía de los muertos y los mantenían a distancia» [30]. En la Edad Media, la habitación en que alguien moría se convirtió en el escenario de «una ceremonia pública... Era esencial que los padres, amigos y vecinos estuvieran presentes», escribe el historiador Philippe Ariès [31]. Las escenas de agonizantes muestran a numerosas personas charlando, bebiendo y comiendo, al mismo tiempo que rezan y acompañan al agonizante.

¿Cómo debía responder la persona a la que se brindaba este apoyo? Según Ariès, los moribundos tenían que partir «de manera ceremonial... pero sin gestos teatrales, sin mostrar excesiva emoción» [32]. En un estudio de los gestos de desesperación reflejados en las artes visuales, Moshe Barasch observa que «los artistas de finales de la Edad Media expresaban de diversas maneras el dolor de la Virgen María sosteniendo a Cristo muerto en su regazo, pero por regla general renunciaban a la gesticulación frenética como forma de expresar su pena» [33]. En esta limitación del gesto, el cuerpo expresaba una melancolía digna. La manera más apropiada de morir era decir una palabra, si era posible, a cada persona que había en la habitación, o hacer un movimiento de reconocimiento con la mano o los ojos, pero nada más. En la vida, como en el arte, el momento de la muerte tiene que ser un momento de meditación más que de depresión.

Realizar la dualidad cristiana de compasión e introspección en la ciudad, entre los vivos, exigía más que este comportamiento corporal. El ideal de los espacios dedicados al cuidado de los demás apareció por primera vez en los escritos de Abelardo, el filósofo parisino del siglo XII. Éste aseguró que «las ciudades son "conventos" para gente casada... Las ciudades están... unidas por la caridad. Cada ciudad es una fraternidad» [34]. Esta visión exigía nuevas concepciones y usos de los conventos, los monasterios y los jardines sagrados —los espacios tradicionales de la melancolía.

3. LA COMUNIDAD CRISTIANA

En este punto, podemos examinar la manera en que el París medieval estaba dividido entre la iglesia y el estado. No existía una clara división geográfica, porque el estado y la religión estaban profundamente interrelacionados. Cuando se coronaba a un rey en una catedral, «el rito de la coronación lo transformaba sacramentalmente en un

Christus Domini, es decir, no sólo en una persona de rango episcopal, sino en una imagen del propio Cristo», escribe Otto von Simson [35]. El rey medieval, como Christus Domini, recordaba la imagen del emperador romano como dios vivo. De manera similar, el obispo de París estaba al nivel «de los condes, los duques y el rey». En palabras de otro historiador: «era servido por los mismos altos y bajos funcionarios. Tenía su senescal o mayordomo, su copero, su mariscal, su chambelán o tesorero, su caballerizo, su despensero, secretarios, capellanes...» [36]. El siglo XI presenció el debilitamiento del vínculo feudal del obispo respecto al rey, pues le prestaba un juramento de lealtad pero no de homenaje; una distinción que en aquella época de privilegios parecía indicar un enorme abismo.

El palacio, la catedral y la abadía

Durante siglos, París había sido una ciudad regia, pero para la época de Jehan de Chelles había cambiado el carácter de una sede regia. Antes del crecimiento urbano que se produjo en el siglo XII, el rey y su círculo pasaban la mayor parte del tiempo en los caminos del reino, deteniéndose en los castillos de los nobles principales. Con estos «viajes oficiales», el rey dejaba el sello de su dominio personal sobre sus tierras. La presencia física del rey ayudaba a definir lo que era el reino. Cuando sus ciudades empezaron a revivir, el rey francés viajó algo menos. Su palacio en la Isla de Francia se vio imbuido del simbolismo de su cargo. La realeza se convirtió en una construcción en piedra a la vez que en un conjunto de posesiones geográficas, también en este caso como había ocurrido con los emperadores romanos.

Felipe II, conocido como Felipe Augusto (1165-1223), vivió en un palacio de la Isla de Francia muy próximo al conjunto de edificios religiosos que rodeaban la catedral de Notre-Dame, en el extremo oriental de la isla. Los nobles más importantes de la corte construyeron sus palacios al sur de la misma, en la orilla izquierda de París, en terrenos que eran propiedad de las abadías. Más tarde, Carlos V sacó el espacio de la realeza de este confinamiento y construyó el primero de los palacios del Louvre al otro lado de la muralla de Felipe Augusto. Este primer Louvre era una gran torre cuadrada en cuyo centro había un *donjon*, una inmensa sala ceremonial abierta, debajo de la cual se guardaban las armas y se encerraba a los prisioneros, y a cuyos lados estaban situadas las dependencias de la corte en habitaciones. El Louvre de Carlos V fue uno de los primeros edificios en que la protección militar se convirtió en un símbolo arquitectónico más que en obedecer a cuestiones prácticas de defensa. Las cuatro grandes torretas ubicadas en las esquinas del donjon del Louvre constituían una declaración de poder regio para los habitantes de París. La auténtica protección física la facilitaban las nuevas murallas de la ciudad situadas más allá de los terrenos del palacio.

Durante la época de Felipe Augusto las posesiones de los nobles en la ciudad recordaban a las del campo. Sus jardines, por ejemplo, se utilizaban para el cultivo de viñas, otras frutas y verduras. Ahora estos jardines comenzaron a ser más decorativos que agrícolas. Y mientras que Felipe Augusto vivía en su palacio en medio de huérfanos, estudiantes y clérigos, el nuevo Louvre pronto albergó, alrededor de lo que ahora es la calle Rivoli, los palacios de los principales nobles de la corte, cada uno con sus propias salas ceremoniales, torretas y jardines. Desde estas torretas urbanas, un noble podía dirigir la mirada hacia el exterior, no para ver si se acercaban tropas enemigas, sino a quién había invitado a cenar su vecino. La corte se convirtió así en una comunidad dentro de la ciudad; pero no la clase de comunidad que hubiera aprobado Abelardo. Los edificios de los grandes nobles se apiñaron cada vez más cerca unos de otros y del Louvre, formando una gran enjambre de intrigas.

París era también una ciudad episcopal, una sede urbana de la riqueza, el poder y la cultura religiosas que equilibraba los poderes del palacio. El obispo de París rivalizaba con el rey en posesiones urbanas. Poseía toda la isla de san Luis, el terreno alrededor de la propia catedral de Notre-Dame y otros terrenos en la ciudad. Cuando Maurice de Sully comenzó a construir la catedral de Notre-Dame en 1160, ésta no incluía sólo el gran edificio religioso, sino también un conjunto de edificios donde vivían los monjes, un hospital, almacenes y amplios jardines. El complejo catedralicio poseía embarcaderos adonde acudían los barcos, frecuentemente enviados desde Saint-Germain y otras abadías con jardines y almacenes, para cubrir las necesidades físicas de los miembros de los capítulos y de la catedral. La orilla izquierda de la ciudad seguía siendo en el 1200 más agrícola que la derecha, como un extenso viñedo que rodeaba Saint-Germain.

Hacia 1250, cuando Jehan de Chelles inició la fase final de la construcción de Notre-Dame, este enclave religioso situado en el interior de la ciudad albergaba intereses contradictorios. «La comunidad episcopal no estaba dividida de una manera suficientemente racional

—escribe el historiador Allan Temko con admirable moderación—, y dentro y fuera de la catedral el territorio de la iglesia estaba marcado por extrañas divisiones feudales» [37]. El obispo controlaba las capillas y algunos de los pasillos en el interior de la iglesia, mientras que el capítulo de los canónigos, que nominalmente eran súbditos del obispo, controlaban el resto del edificio. «La jurisdicción del capítulo discurría por el sur de la catedral, atravesaba la puerta episcopal y llegaba hasta la entrada del palacio del obispo», mientras que «la del obispo se orientaba hacia el norte a través de ciertas calles, hasta sus islotes de autoridad en el claustro» [38]. El control de estos espacios en Notre-Dame definía el poder de grupos particulares dentro de la jerarquía eclesiástica. Además, las tentaciones de la vida urbana presionaban sobre las cuarenta casas del capítulo arracimadas en torno a Notre-Dame. El rey, el papa y el obispo intentaron, usualmente en vano, poner coto a las trifulcas y el gusto por las prostitutas de los canónigos. También esto distaba mucho de lo que Abelardo tenía en mente.

«Abadía» tenía un significado preciso, como lugar controlado por funcionarios eclesiásticos específicos —abades y abadesas—, y otro más vago en el que se incluían un conjunto de edificios que configuraban un «ámbito eclesial». Una abadía podía incorporar la residencia monástica o conventual, un hospital, una casa de misericordia y un huerto, así como una iglesia. Una de las primeras y más conocidas hoy en día es la abadía-monasterio de St. Gall en Suiza, pues han llegado a nosotros los planos detallados de la misma. En el periodo carolingio había pocos castillos señoriales grandes, de manera que durante las guerras o las hambrunas recayó sobre las abadías la tarea de proteger a la población general al mismo tiempo que a los miembros de sus propias órdenes. Estos primeros establecimientos religiosos tampoco habrían encajado con la idea de Abelardo sobre la clase de comunidad que debía establecerse en una ciudad, ya que difícilmente se les podía considerar centros de caridad indiscriminada. Los centinelas apostados en las puertas realizaban un escrutinio riguroso de los que debían ser admitidos. La casa de misericordia era sólo para los pobres locales de la parroquia, y los que tenían derecho a ello entraban a formar parte de una lista oficial de pobres denominada *matricula*.

En París, los dominicos y los franciscanos se establecieron cerca de las muros de la orilla izquierda a principios del siglo XIII. Tras esos muros estaba la parte menos poblada de la orilla izquierda, de manera que estas órdenes eran las que menos contacto tenían con los problemas urbanos. La orden de los siervos de María tenía más contacto porque construyó una iglesia en la orilla derecha cerca del mercado central. Las órdenes mendicantes eran las más urbanizadas de todas las órdenes religiosas. Aunque habían aparecido relativamente tarde, eran movimientos que trataban activamente de ayudar a los enfermos que había en las calles y desarraigar la herejía. Los benedictinos controlaban la abadía de Saint-Germain-des-Prés, un amplio «hogar» religioso a la par que viñedo. Las nuevas órdenes como los Caballeros templarios, que participaron en las Cruzadas, enviaron a través de la Europa a un ejército de peregrinos necesitado de ayuda local. Cuando el comercio se recuperó en París, los viajeros buscaron techo y comida en las iglesias, primero en el complejo catedralicio y en Saint-Germain-des-Prés, después en las sedes de los siervos y finalmente en las de las órdenes mendicantes.

El lugar religioso más importante era la parroquia. «Si la catedral era el orgullo del burgués [el habitante de la ciudad] —escribe el urbanista Howard Saalman—, su nacimiento, vida y muerte —su propia identidad— estaban inextricablemente unidas en [la parroquia]» [39]. Todos los documentos legales dependían de los registros parroquiales; los mercados se situaban en torno a las iglesias parroquiales y la parroquia era la primera fuente de ayuda para los necesitados. Sin embargo, con el aumento de la población de París, las parroquias ya no pudieron remediar estas necesidades locales y los canónigos de instituciones religiosas más amplias se hicieron cargo de muchas de las funciones caritativas que hasta entonces habían llevado a cabo los párrocos. Los hospitales para pobres y las casas de misericordia experimentaron una expansión. Muchos de los nuevos hospitales de la ciudad fueron fundados por las altas autoridades eclesiásticas, «a instancias de los obispos. Edificados cerca de la residencia del obispo o de los canónigos, los sucesores de estas instituciones todavía pueden encontrarse hoy cerca de las antiguas catedrales: por ejemplo, los modernos hospitales religiosos de París...» [40]. Hacia 1328 había unos sesenta hospitales en la ciudad concentrados en el centro de la Isla de Francia y en la orilla derecha, el mayor de los cuales, el Hôtel-Dieu, estaba cerca de Notre-Dame. Las autoridades centrales de la iglesia también incrementaron el número de instituciones que entregaban limosnas, diseminándolas por toda la ciudad.

Sin embargo, cuando aumentó el ámbito de estas actividades y dejaron de ser locales para convertirse en urbanas, cobraron un carácter más personal en lugar de burocrático, gracias a la reavivación religio-

sa. Para ver cómo sucedió esto, veamos qué hacían el confesor, el limosnero y el jardinero en el París de Jehan de Chelles.

El confesor, el limosnero y el jardinero

A inicios de la Edad Media, la confesión era relativamente rutinaria. El penitente hacía un relato circunstancial de sus actos, el confesor prescribía una penitencia o exhortaba al feligrés a que cambiara de conducta. Durante el siglo XII, la confesión cobró el carácter de una relación mucho más personal entre dos individuos, con una mayor carga emocional, a causa de la corriente de renovación religiosa. El espacio del confesionario siguió siendo físicamente lo que había sido antes, una caja cerrada dotada de una rejilla de tal manera que el sacerdote y el feligrés no pudieran verse, pero, ahora, «los frailes presentaban un nuevo enfoque de la confesión y la penitencia». En lugar de la antigua práctica de limitarse a dar indicaciones conforme a un repertorio abstracto de pecados, los sacerdotes «dialogaban con el penitente para determinar, mediante una serie de preguntas y respuestas, la gravedad relativa de la falta y, a partir de ahí, el rigor apropiado de la penitencia» [41]. Al producirse un intercambio de preguntas y confidencias, la confesión propiciaba una relación más personal entre el sacerdote y el feligrés.

El sacerdote, por su parte, no podía seguir utilizando un lenguaje de deberes y obligaciones. Tenía que escuchar con más interés al feligrés para encontrar un sentido a lo que escuchaba. La confesión se transformó en una narración, una historia que ni el narrador ni el oyente comprendían al principio. El sacerdote debía mostrar compasión hacia los pecados del feligrés en el momento en que el relato comenzara a cobrar sentido. El acto de la confesión era melancólico, en el sentido medieval del término: exigía transparencia entre el confesor y el penitente, así como introspección, cuando el que se confesaba buscaba encontrar un sentido a sus pecados. Puesto que el feligrés no pretendía sólo seguir una fórmula abstracta al hablar de sus pecados, sino interpretar su caso con la ayuda del sacerdote, estos melancólicos intercambios fortalecían al feligrés, a quien se consideraba capaz de participar activamente en la fe.

La Imitación de Cristo impregnaba la práctica católica, tanto en los conventos rurales como en las catedrales urbanas. La idea de una Edad Media urbana en la Europa del norte puede resultar engañosa, porque el número real de habitantes de ciudades en aquella época era muy pequeño. Dentro de lo que ahora llamamos Francia, la población de París constituía aproximadamente el uno por ciento del total. Pero la nueva *práctica* de la confesión tenía una dimensión urbana. La condición de la confesión es el anonimato estricto. Sin embargo, en una población pequeña, el sacerdote fácilmente reconocería la voz del penitente, sabría a qué situaciones se refería y formularía juicios y sugerencias basadas en ese conocimiento externo. En una ciudad, la ficción de la confesión se convertiría en un acto social. Las palabras pronunciadas en el confesionario urbano eran más importantes que las pronunciadas en una ciudad o parroquia pequeñas. Para el confesor eran significativas, la historia de un extraño que no podía abordar meramente con una fórmula. En el París de Jehan de Chelles, esto habría sido especialmente cierto en los confesionarios de Notre-Dame y Saint-Germain-des Prés, puesto que estas dos iglesias atraían a penitentes que no sólo procedían de sus parroquias locales. Para las órdenes mendicantes, que desempeñaban su ministerio entre los pobres y enfermos que carecían de otro tipo de ayuda, la importancia de escuchar seriamente a los extraños era aún mayor, puesto que el «feligrés» no pertenecía a una feligresía. El despertar religioso impulsó al clérigo a escuchar. La ciudad le obligó a hacerlo cuando se vio enfrentado a lo desconocido.

El limosnero se hallaba en una situación semejante a la del confesor. Aunque el cristianismo subrayaba la identificación con los pobres, la caridad de la Alta Edad Media no se basaba en un sentimiento de compasión hacia ellos. Al llevar a cabo la obra de caridad, el limosnero obedecía a un poder superior. Estaba obligado a realizar obras de caridad independientemente de cuáles fueran sus inclinaciones. El erudito parisino del siglo XII Humbert de Romans evocó esta visión tradicional de la caridad en un sermón que pronunció ante los administradores de un hospital de caridad para los pobres: la caridad es un acto «en servicio del Creador», en el que no entran las emociones del cristiano [42]. Tampoco era necesariamente la compasión lo que movía a realizar donaciones a los primeros monasterios para el cuidado de pobres y enfermos. Estos donativos aportaban honra a los benefactores, que además trataban de congraciarse con los monjes, porque «la forma más segura de alcanzar la salvación eterna era que los monjes intercedieran por los vivos y [enterraran] y recordaran a los muertos» [43].

El despertar religioso alteró tanto el espíritu como la práctica de la caridad urbana. Los franciscanos y los dominicos fomentaban el com-

promiso con el mundo y no el aislamiento espiritual. Al servir a los demás, el cristiano purificaba su alma. La Imitación de Cristo fortalecía ese compromiso. En el París medieval, señala un historiador, la caridad administrada compasivamente a quienes sufrían «entrañaba una justificación ética de la propia sociedad urbana así como de las actividades características de sus miembros más influyentes» [44]. Por supuesto, en la ciudad se concentraban muchos necesitados, pero esta justificación obedecía a un cambio más específico. La orden de los siervos, situada cerca del mercado central de la orilla derecha, empezó a utilizar ampliamente a sus miembros laicos como limosneros a mediados del siglo XIII. El hecho de que ahora hubiera frecuentemente laicos dedicados a entregar limosnas, antiguamente un privilegio del clero (y una importante fuente de sobornos), significaba que el ciudadano urbano desempeñaba ahora un papel significativo en la estructura de poder de la iglesia.

La labor del limosnero urbano de la Edad Media era muy distinta del trabajo del burócrata moderno de la seguridad social que se ocupa de las necesidades humanas y de las maneras en que pueden ser satisfechas. Cuando las instituciones de caridad se extendieron por la ciudad siguiendo el ejemplo de la orden de siervos, el limosnero frecuentemente recorría las calles con las informaciones que le proporcionaban el clero o los rumores populares. Al igual que los frailes mendicantes, el limosnero laico trataba de reunir a los leprosos, descubrir dónde habían sido abandonados los moribundos o llevar a los enfermos a los hospitales. El trabajo en las calles exigía un compromiso activo con las vidas de las personas que trascendía los límites de la parroquia y que se diferenciaba de la caridad local pasiva de periodos anteriores, regulada por la iglesia. La aparición en las calles de los limosneros laicos y posteriormente de los mendicantes estimuló a su vez a la gente corriente que pasaba necesidad a acudir *a* las iglesias, pues les parecía que éstas realmente se interesaban por ella.

Este vínculo de caridad alteró en cierta medida los alrededores inmediatos de Notre-Dame. Los muros del claustro que Jehan de Chelles levantó alrededor del gran jardín de la catedral en el lado sur de Notre-Dame eran bajos: según un cálculo, apenas de un metro de altura. Dado que los muros del claustro eran bajos y también carecían de puertas, cualquiera podía entrar con facilidad. Impulsados por el mayor interés de la iglesia por las personas, el jardín se llenó de recién nacidos abandonados, personas sin hogar, leprosos y moribundos que pasaban el día esperando que los monjes salieran a atenderlos y la noche durmiendo en jergones de paja colocados en el suelo. Sin em-



Caridad cristiana en la ciudad, *Buenas obras,* miniatura, c. 1500.



Un jardín urbano. Pedro de Crescens, *Le Livre des prouffitz champestres*, siglo XV.

bargo, los jardines del claustro también tenían la finalidad de estimular a las personas a que consideraran el estado de sus almas. Los jardines del claustro de Notre-Dame ejemplificaban la melancolía en el espacio, abierto, lleno de sufrimiento, pero también contemplativo.

Para 1250, una larga tradición había establecido cómo cultivar un jardín para fomentar la contemplación melancólica. Desgraciadamente, se ha perdido casi toda la información acerca los cultivos es-

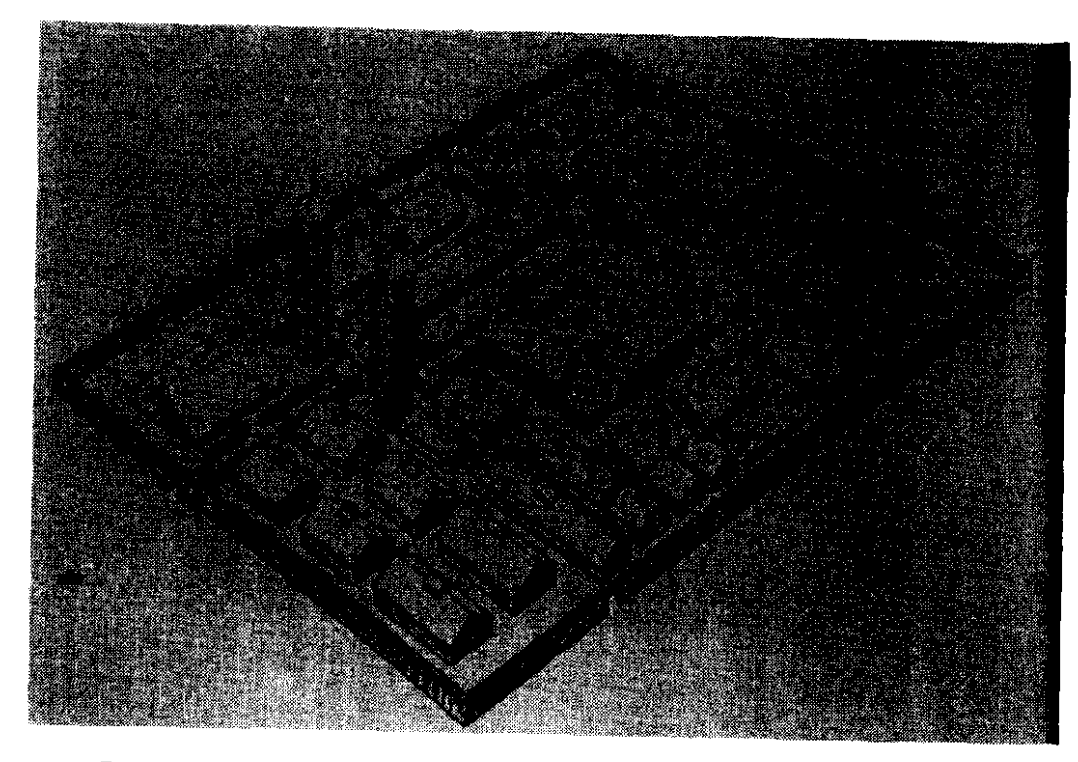
pecíficos del jardín medieval de Notre-Dame, pero al menos sabemos las normas que los jardineros de Jehan de Chelles debían seguir.

Los castillos urbanos de Francia dotados de jardines ornamentados comenzaron a aparecer a finales del siglo IX. En París, aparecieron en el siglo X, en el extremo meridional de la île de la Cité, los precursores de los grandes jardines ornamentados fuera de los monasterios, bien pertenecientes a casas privadas o independientes. Originalmente, los jardines urbanos producían hierbas, frutas y verduras para la ciudad. Hacia la mitad del siglo XIII, en París resultaba más provechoso construir que dedicarse al cultivo y, por lo tanto, era más barato adquirir alimentos de fuera de la ciudad. Los huertos que rodeaban Notre-Dame en 1160 se habían reducido hacia 1250.

Los parisinos utilizaban los jardines de Notre-Dame más bien para aliviar la enorme presión de población que había en las casas y en las calles de la ciudad. En las casas, al igual que en la calle, la gente vivía hacinada. Las habitaciones de las casas urbanas eran como calles en las que la gente entraba y salía a todas horas, «hacinados como piojos en costura, vivían en la promiscuidad, a veces en medio de una verdadera multitud. En las residencias feudales no había sitio para la soledad individual» [45]. El parisino de la Edad Media desconocía la idea de una habitación privada reservada para un individuo. Los jardines de Notre-Dame también estaban abarrotados de gente, pero la práctica de la horticultura significaba que así se podía encontrar calma y tranquilidad, ya que no soledad.

En el periodo medieval se idearon tres elementos en el diseño del jardín destinados a estimular la introspección: el cenador, el laberinto y el estanque del jardín. Un cenador era simplemente un lugar en el que poder sentarse al abrigo del sol. Los antiguos jardineros construían cenadores a base de tejados de madera o levantando emparrados sobre los bancos. El jardinero medieval empezaba a cultivar plantas, generalmente rosas y madreselvas, en los emparrados para crear una espesa cobertura de hojas y flores en cuyo interior pudiera sentarse una persona, oculta para los demás.

Los jardineros medievales adaptaron el laberinto —otra forma antigua— en su búsqueda de un lugar de asueto. Los griegos configuraban laberintos con arbustos bajos. Plantaban lavanda, arrayán y santolina en círculo con un centro bien definido y muchas y confusas líneas para formar la circunferencia. El paseante podía pasar por encima de los arbustos si no era capaz de encontrar el camino de salida, mientras que en el laberinto medieval «los caminos discurrían entre setos más altos que un ser humano, de tal manera que quien fuera paseando y



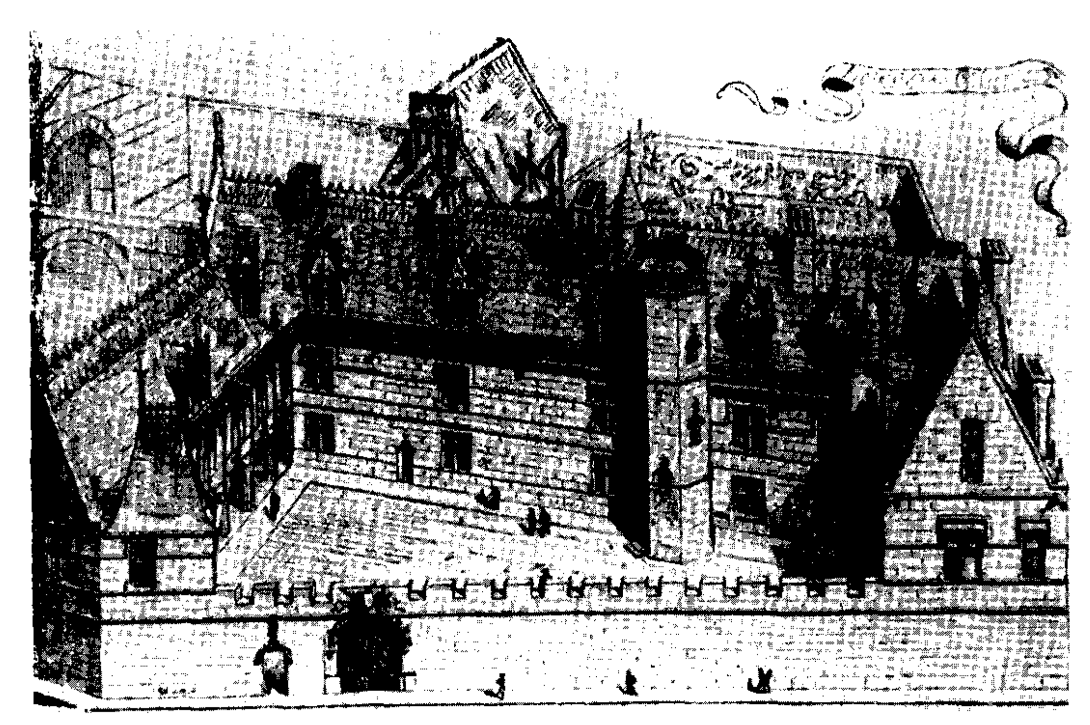
Representación a vista de pájaro del monasterio de St. Gall, basada en el plano principal de 816 y 817. Trazado contemporáneo realizado por Karl Gruber. Horn and Born, según *The Plan of St. Gall* (University of California Press).

tomara un camino equivocado no podía ver dónde estaba y cambiar de dirección» [46]. Las plantas utilizadas para dicho laberinto eran fundamentalmente boj, o boj mezclado con tejo, como en un famoso laberinto medieval plantado en el jardín del Hôtel des Tournelles en París. Algunos restos fragmentarios sugieren que Jehan de Chelles situó en el jardín del claustro de Notre-Dame uno de estos laberintos altos, el cual tenía, por razones desconocidas, la forma de la estrella de David judía. A principios de la Edad Media, los laberintos simbolizaban la lucha del alma para encontrar a Dios en el centro de la misma. En la ciudad, el laberinto servía para un propósito más secular. Una vez que la persona había resuelto el enigma del laberinto, podía retirarse a su centro sin temor a ser encontrado fácilmente por otros.

El estanque del jardín servía de espejo a la persona que miraba en su interior, como una superficie reflectante. En cada calle parisina

había pozos. Para protegerlos de la orina, los excrementos y la basura de las calles, los constructores edificaban en torno a los pozos muros de varios pies de alto. En la época de Jehan de Chelles, algunos pozos estaban adornados con fuentes ornamentales, pero no muchos. La relativa protección de los jardines del claustro significaba que el constructor podía bajar los muros del pozo. Además el constructor de un estanque en un claustro se pensaba dos veces la posibilidad de adosarle una fuente porque la corriente de agua podía perturbar su superficie. El estanque del claustro debía ser un espejo líquido al que uno se asomaba, un espejo para contemplarse.

Las plantas del jardín también debían crear una sensación de tranquilidad. El sacristán colocaba rosas cortadas dentro de la iglesia para indicar los santuarios cerca de los cuales había que permanecer en silencio y ponía arcos de lilas debajo de las estatuas de la Virgen durante los periodos de epidemia, porque su aroma parecía tener un efecto tranquilizador. En las calles de París, la gente llevaba ramilletes de hierbas que se acercaba frecuentemente a la nariz para apartar



El Hôtel de Cluny en París, construido entre 1485 y 1498, representa la culminación de la arquitectura militar como ornamento urbano.



El jardín como paraíso terrenal del que son excluidos el mundo y sus peligros. Artista anónimo, *El jardín del claustro,* 1519. Museo Metropolitano de Arte, Fondo Harris Brisbane Dick, 1925.

los olores desagradables. Estas mismas hierbas adquirían en el interior del claustro un valor que era a la vez introspectivo y medicinal. En Navidades, se pensaba que el oler mirra seca servía tanto para refrescar los propios recuerdos como el del nacimiento de Cristo. En Cuaresma el sacristán obtenía incienso a partir de bergamota seca. Se creía que su aroma calmaba la cólera que caracterizaba esta época del año.

Sólo podemos imaginar qué pensaría una persona que, sentada en un cenador en el exterior de Notre-Dame, de repente se percataba de que cerca había un leproso cubierto de llagas purulentas. No una mera sorpresa porque el espacio tradicional de la melancolía se había abierto a la ciudad: si se realizaron las esperanzas de Henri de Mondeville, la desgracia podría haber provocado una respuesta altruista. Podemos estar más seguros de lo que sintió el jardinero respecto a la creación de este lugar. Era una tarea que difería en su dignidad misma del esfuerzo exigido a quienes se dedicaba al comercio.

El trabajo cristiano

El sueño de hallar un santuario es antiguo. En las *Églogas*, el poeta latino Virgilio escribió:

> A ellos, lejos de la lucha de las armas, la tierra, siempre justa, les concede voluntariamente una forma fácil de vivir del suelo... Por voluntad propia los árboles y los campos producen y él recoge. Su paz es segura y su sustento no puede faltar[47].

Los primeros ascetas cristianos, particularmente en Oriente, habían buscado un santuario espiritual viviendo como ermitaños. Por el contrario, las ideas de santuario que aparecieron más tarde en Europa occidental fueron «cenobíticas» y propugnaban la vida en comunidad en el seno de un monasterio. San Benito, que dio al santuario esta forma comunal y vinculada a un lugar, también decretó cómo debían vivir juntos los monjes: *«laborare et orare»*, trabajar y orar. Ese trabajo se centraba en el huerto[48].

El trabajo cristiano siempre ha tenido por objeto aportar un refugio de un mundo pecaminoso. En la época en que los monasterios comenzaron a florecer en el medio rural francés, a finales del siglo IX y durante el X, el santuario se proporcionaba en dos lugares del edificio religioso: en las pequeñas capillas que había a los lados de la iglesia y

en los claustros adosados a los edificios de la iglesia. Los santuarios de las capillas estaban orientados a la veneración de un santo. Los santuarios de los claustros estaban vinculados de manera simbólica y práctica a la veneración de la Naturaleza, específicamente a la creación y el mantenimiento del jardín o huerto que había dentro de los muros del claustro. En el jardín del claustro, la meditación cristiana se basaba en la imaginería del Jardín del Edén, que establecía el marco para reflexionar sobre la autodestructividad humana que condujo a la expulsión de Adán y Eva del Jardín. Para los monjes que empezaron a vivir en santuarios rurales, atender un jardín era un acto de redención, una restitución cristiana del exilio de Adán y Eva. Nicolás de Claraval «dividía toda la creación en cinco regiones: el mundo, el purgatorio, el infierno, el cielo y el paradisus claustralis» [49]. La última de las cinco, el jardín del claustro, pretendía ser un paraíso recuperado en la tierra. Trabajar ahí significaba recuperar la propia dignidad.

El *paradisus claustralis* del monasterio contrastaba en esto con los «jardines del paraíso» del Islam, que aparecen descritos en el Corán y que fueron plantados en ciudades como Córdoba. Los jardines islámicos intentaban proporcionar descanso del trabajo. Por el contrario, cuando Guillermo de Malmesbury escribió acerca de los jardines de Thorney Abbey, declaró que «no se permite que quede en barbecho ni una partícula del suelo... en este lugar el cultivo rivaliza con la naturaleza; lo que la última ha olvidado lo produce la primera» [50].

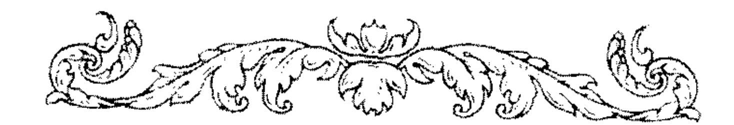
Los reformadores monásticos cristianos pensaban que el trabajo en el jardín no sólo devolvía al trabajador al Jardín primigenio, sino que también era una fuente de disciplina espiritual. Cuanto más arduo fuera el trabajo, mayor sería su valor moral. Esto era especialmente importante para los cistercienses, que intentaron apartar a los monjes a través del trabajo de la indolencia y la corrupción en que habían caído muchas órdenes religiosas. Y también por esta razón las labores del monje en el jardín debían realizarse en silencio, una regla observada en el jardín por los franciscanos y los cistercienses, al igual que por los benedictinos. *Laborare et orare* ponía de manifiesto que, para los cristianos de principios de la Edad Media, el trabajo dignificaba el cuerpo al construir un lugar.

La conexión durante la Alta Edad Media entre el dolor humano y el dolor de Dios aumentó la dignidad del trabajo, pues quien realizaba un esfuerzo físico consideraba bajo una nueva luz las relaciones entre la carne y el alma. Por supuesto, como señala Carolyne Bynum, la conciencia personal obtenida a través del trabajo «no era lo que nosotros entendemos como "individual"». El monje trabajaba para la comunidad [51].

Los monjes de St. Gall o los de Clairvaux trabajaban en un ámbito resguardado. En la ciudad, la dignidad del trabajo quedaba de manifiesto en un mundo menos controlado. Dignidad e indignidad se entremezclaban en el tejido del espacio urbano. Las piedras de Notre-Dame estaban muy cerca de los pétreos muelles del Sena. Las agujas de la catedral decían a los necesitados adónde podían acudir en la ciudad en busca de ayuda. Estas agujas, que alcanzaban el cielo, ofrecían un santuario para refugiarse de los muelles, de las calles y de los cuchitriles de la ciudad. No obstante, las celebraciones de 1250 de los trabajadores que construyeron Notre-Dame dan testimonio de que el *laborare et orare* había traspasado el jardín y penetrado en la ciudad: al jardinero se habían unido el albañil, el soplador de vidrio y el carpintero.

Si bien los comerciantes que contribuyeron a levantar estos santuarios también fueron muy celebrados en 1250, su honor era menos cierto y su dignidad fue más cuestionada. El comercio no era una tarea melancólica en el sentido medieval del término. Tampoco tenía carácter introspectivo. Ciertamente, el comercio provocaba la perplejidad de los comerciantes como había provocado la de Bernardo de Claraval en su claustro o la de Juan de Salisbury en su estudio. El adagio *«Stadt Luft macht frei»* parecía liberar a los comerciantes de los vínculos emocionales que buscaban como cristianos. Si el jardín cristiano urbano del París medieval pretendía devolver a la humanidad a su estado de gracia anterior a la Caída, si este nuevo jardín albergaba a los trabajadores que habían aprendido las lecciones del sufrimiento que Adán y Eva ignoraron, daba la impresión de que los que trabajaban fuera del santuario caminaban errantes por un desierto urbano.

CAPÍTULO SEIS



«Cada hombre es un demonio para sí mismo»

El París de Humbert de Romans

El miembro de la *polis* ateniense era un ciudadano; el de una ciudad medieval se autodenominaba *bourgeois* en francés, *Burgher* en alemán. Estas palabras se referían a un sector de la población que no se limitaba a la clase media. Los escultores que habían trabajado en Notre-Dame eran burgueses, pero en el París medieval pocos burgueses tenían derecho de voto como los ciudadanos griegos. Por el contrario, el historiador Maurice Lombard describe al burgués como un cosmopolita, gracias al comercio y al tráfico de la ciudad. «[El burgués medieval] es un hombre situado en una encrucijada en la que se solapan los diferentes centros urbanos —escribe Lombard—, es un hombre abierto al exterior, receptivo a las influencias que concluyen en su ciudad y que proceden de otras ciudades» [1]. Este cosmopolitismo influyó en la forma en que uno sentía su propia ciudad. El trabajo no caritativo del París medieval transcurría en el espacio urbano, más que en lugares. Se trataba de

Mapa de París, c. 1300

espacios que eran comprados y vendidos, cuya forma se alteraba en el curso de este proceso y que se convirtieron en el territorio donde se trabajaba y no para el que se trabajaba. El burgués se servía del espacio urbano.

La distinción entre espacio y lugar es básica para la forma urbana. Gira sobre algo que trasciende el apego emocional por el lugar en que se vive, porque implica también la experiencia del tiempo. En el París medieval, la utilización flexible del espacio surgió en conjunción con la corporación, una institución con derecho a cambiar sus actividades con el paso del tiempo. El tiempo económico discurría en la búsqueda de oportunidades y el aprovechamiento de los acontecimientos imprevistos. La economía impulsó una conjunción del uso funcional del espacio y la utilización oportunista del tiempo. El tiempo cristiano, por el contrario, se fundaba en la historia de la vida de Jesús, una historia que la gente conocía de memoria. La religión impulsaba el apego emocional al lugar así como un sentido del tiempo de la narración, una narración que estaba fijada y que era cierta.

Los primeros cristianos que «se apartaron» del mundo se sentían pletóricos de cambio pero carentes de lugar. La conversión no les proporcionaba un mapa que les mostrara su destino. Ahora el cristiano tenía un lugar en el mundo y un camino que seguir, pero el empeño económico parecía alejarlo de ambos. La manera en que las personas percibían su propio cuerpo entró en este conflicto entre la economía y la religión. Si el tiempo y el espacio cristianos descansaban en la capacidad de compasión del cuerpo, el tiempo y el espacio económicos se basaban en su capacidad de agresión. En la conciencia de todo burgués que intentara a la vez creer y obtener un beneficio en la ciudad se produjo esta oposición entre lugar y espacio, oportunidad y permanencia, compasión y agresión.

1. EL ESPACIO ECONÓMICO

Cité, bourg, commune

La geografía del París medieval, como la de otras ciudades de la época, consistía en tres clases de propiedad. En primer lugar estaba el terreno fortificado por una muralla permanente y propiedad de poderes definidos. En París, la île de la Cité estaba protegida por muros de piedra y por el Sena, que servía de baluarte natural. La mayor par-



Faenas agrícolas en las afueras del París medieval. Hermanos Limbourg, *Les Très Riches Heures du duc de Berry*, Calendario, fragmento correspondiente al mes de junio, c. 1416.

te de la isla pertenecía al rey y a la iglesia. A este tipo de territorio los franceses lo denominaban una *cité*.

La segunda clase no tenía muros pero seguía siendo propiedad de poderes importantes y definidos. Los franceses denominaban *bourg* a esta clase de territorio. El más antiguo de París, el *bourg* de Saint Germain, estaba situado en la orilla izquierda. Era como una aldea

muy poblada salvo que toda la tierra era propiedad de las cuatro iglesias que componían la parroquia de Saint Germain, la mayor en el lugar donde se alza actualmente la moderna iglesia de Saint-Sulpice. Un *bourg* no estaba necesariamente controlado por un solo poder. En la orilla derecha al otro lado de Notre-Dame había crecido hacia 1250 un nuevo barrio que bordeaba el río y desempeñaba tanto funciones de puerto como de mercado. Un noble de rango inferior controlaba el puerto y otro el mercado.

La tercera clase de territorio densamente poblado no estaba protegida por murallas ni controlada por un poder bien definido. Los franceses la denominaban *commune*. La periferia de París estaba sálpicada de pequeñas *communes* que generalmente eran pequeñas tenencias, pueblos sin amo.

El renacimiento de París durante la Edad Media transformó el estatus de las *communes* y de los *bourgs* pues se siguió amurallando tierras. Las murallas experimentaron una expansión en dos etapas. A principios del siglo XIII el rey Felipe Augusto amuralló las orillas al norte y sur de París para proteger un área que había crecido de manera constante en el siglo anterior. Carlos V amplió las murallas de París nuevamente a mediados del siglo XIV, pero sólo en la orilla derecha. Estos cambios formaron lo que podríamos llamar una ciudad a partir de la pequeña y aislada *cité* original, sus *bourgs* y sus *communes*. El rey otorgó y garantizó privilegios económicos a los burgos y a las comunas que se encontraban dentro de las murallas.

Los parisinos medían el progreso urbano por la cantidad de piedra que había en la ciudad. Como señala Jacques Le Goff: «Desde el siglo XI el gran auge de la construcción, un fenómeno que resultó esencial en el desarrollo de la economía medieval, consistió muy a menudo en reemplazar una construcción de madera por otra de piedra, ya fueran iglesias, puentes o casas», un deseo de invertir en piedra que caracterizó no sólo la inversión privada sino también las obras públicas [2]. La utilización de piedra a su vez estimuló el desarrollo de otras industrias artesanales. Las últimas fases de la construcción de la catedral de Notre-Dame, a cargo de Jehan de Chelles, por ejemplo, significaron una expansión radical en la ciudad del comercio de cristal, piedras preciosas y tapices.

No obstante, el proceso de unificación de los antiguos *bourgs*, *cités* y *communes* no clarificó el mapa de París.

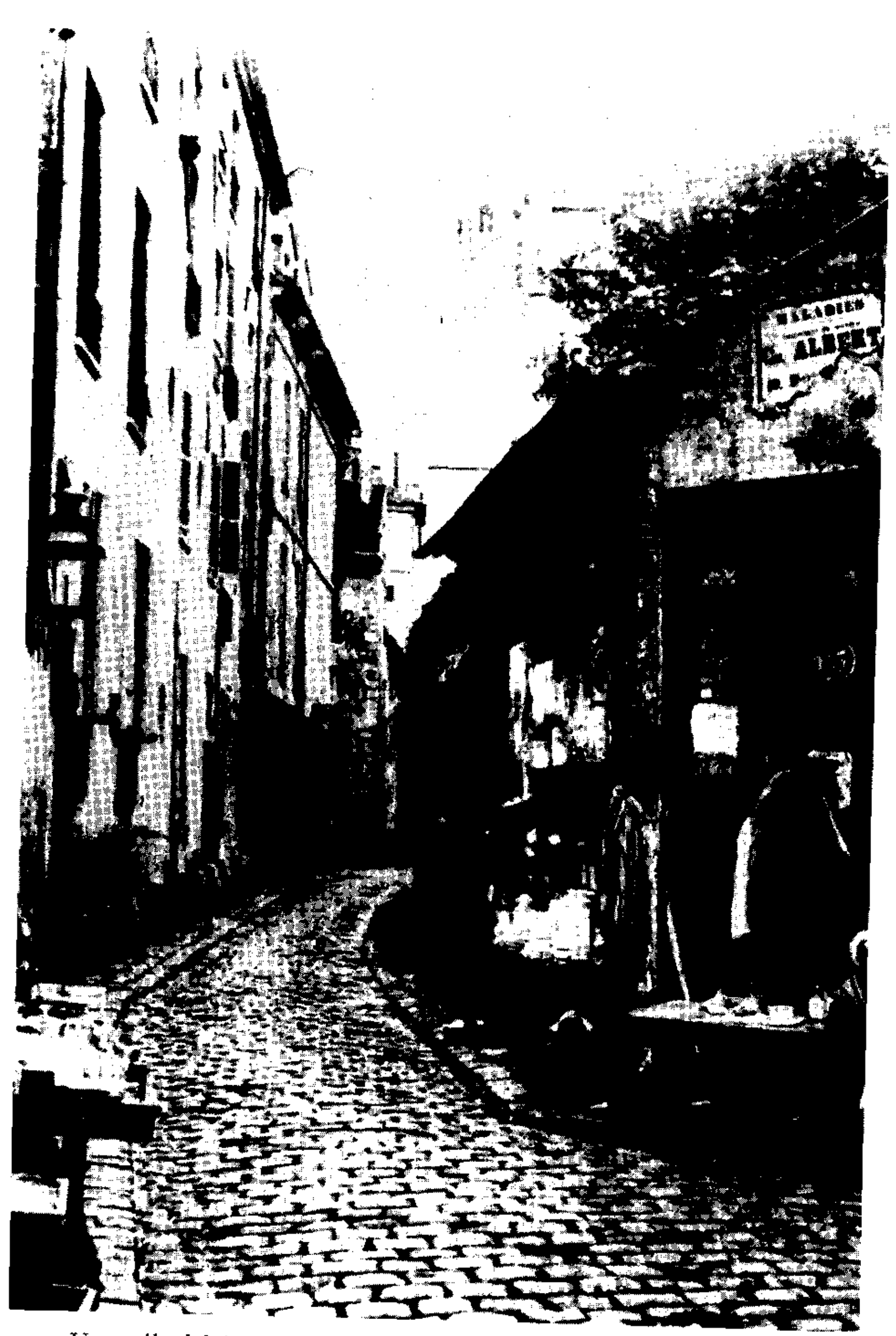
La calle

Sería de esperar que una importante ciudad mercantil como era el París medieval hubiera tenido buenos caminos para transportar mercancías por la ciudad. Éstos existieron a lo largo de las orillas del río Sena. Del año 1000 al 1200, se construyeron muros de piedra para facilitar el comercio del río. Pero tierra adentro, el crecimiento de la ciudad no conllevó un sistema de carreteras que se acomodara fácilmente al transporte. «Los caminos estaban en mal estado —señala Le Goff—, había pocos carros y carretas, que eran caros, y faltaban los vehículos útiles». Incluso la humilde carretilla no apareció en las calles de París hasta el final de la Edad Media [3]. La ciudad romana, con sus caminos admirablemente trazados y bien asentados en la tierra, era un milagro del pasado.

La forma confusa así como el lamentable estado de la calle medieval derivaban del mismo proceso de crecimiento. Los caminos de una *commune* raramente habían sido construidos para unirse con los de una *commune* cercana, puesto que sus límites eran originalmente el final de un asentamiento más pequeño. Tampoco los *bourgs* habían sido trazados para comunicarse con otros *bourgs*. El trazado caótico de las calles también obedecía al uso que los propietarios hacían de su tierra.

La mayoría de las parcelas de tierra que había en una *cité* o en un *bourg* estaban arrendadas a individuos o los derechos de construcción habían sido vendidos. Los constructores tenían derecho a construir cuando lo veían conveniente en la tierra propiedad de una institución importante como la corona o la iglesia. Además, las distintas partes de un solo edificio, en pisos diferentes o en el mismo, podían pertenecer a distintas personas. «Hubo —dice el urbanista Jacques Heers— una verdadera colonización de tierra edificable dentro de la ciudad o en sus alrededores inmediatos» [4]. Rara vez intentó el hacendado influir en el constructor en cuanto al diseño urbano. Lo cierto es que, sobre una base puramente económica, sólo en casos excepcionales podían el rey o el obispo apoderarse de un edificio u obligar a su propietario a vendérselo a otra persona . En París, el rey o el obispo apelaban al «dominio eminente» generalmente para ampliar un palacio o una iglesia.

Sólo era probable que hubiera un plan general o que estuviera planficiado el trazado de las calles en las ciudades medievales que habían sido fundadas en la época romana. Pero las cuadrículas romanas, salvo en unas pocas ciudades como Tréveris y Milán, habían quedado reducidas a fragmentos en el proceso de crecimiento. Ni el rey ni el



Una calle del París medieval que ha sobrevivido hasta la actualidad.

obispo ni el burgués tenían una imagen de cómo debería ser la ciudad en su conjunto. «La naturaleza estrecha y fragmentaria de la esfera pública reflejaba, en la propia topografía de la ciudad, la debilidad, la carencia de recursos y las ambiciones limitadas del estado», afirma un historiador [5]. Los constructores levantaron lo que les permitieron. Los vecinos se enzarzaron en luchas legales contra las construcciones de los demás y a menudo actuaron brutalmente valiéndose de bandas de maleantes que echaban abajo la obra del vecino. En esta agresión tiene su origen la configuración urbana de París: «Laberintos de calles retorcidas y diminutas, callejones sin salida y patios; las plazas eran pequeñas y había pocas vistas amplias o edificios que no estuvieran pegados a la calle; siempre había atascos» [6].

El Cairo y el París medievales formaban un significativo contraste aunque a nosotros nos parezcan igualmente caóticos. El Corán dicta normas precisas acerca de la colocación de puertas y de la relación espacial de puertas y ventanas. En El Cairo medieval, en la tierra de un musulmán tenía que construirse de acuerdo con estas instrucciones y así lo exigían las instituciones caritativas de la ciudad. Además, la forma de cada edificio tenía que guardar relación con la de los demás, los edificios tenían que ser conscientes unos de otros. No se podía, por ejemplo, bloquear la puerta del vecino. La religión decretaba el contexto arquitectónico, aunque este contexto no fuera de calles longitudinales. Los edificios del París medieval no tenían que obedecer el mandato divino —ni regio ni nobiliario— de tener en cuenta a los demás. Las ventanas y los suelos se colocaban como quería el propietario. Era habitual que los constructores bloquearan el acceso a otros edificios impunemente.

La calle medieval de París no era ni más ni menos que el espacio que quedaba después de que se hubieran construido los edificios. Antes de que se levantaran en el Marais los grandes palacios renacentistas, por ejemplo, este enclave cenagoso en la orilla derecha tenía calles que se estrechaban repentinamente de manera que una persona apenas podía pasar entre los edificios que diversos propietarios habían llevado hasta el límite de las parcelas. Las abadías y el distrito del rey tenían calles más utilizables, puesto que el propietario también era el constructor, aunque incluso en el distrito episcopal en torno a Notre-Dame se dictaron diferentes ordenanzas personales y para comprobar los límites de sus privilegios.

La calle llevaba la impronta de una afirmación agresiva, es decir, era el espacio que quedaba después de que las personas afirmaran sus derechos y poderes. La calle no era un jardín, ni un lugar de cenobitas creado por el trabajo comunitario. No obstante, si bien la calle


Taller de un artesano urbano. Miniatura de Juan Bourdichon, finales del siglo XV.

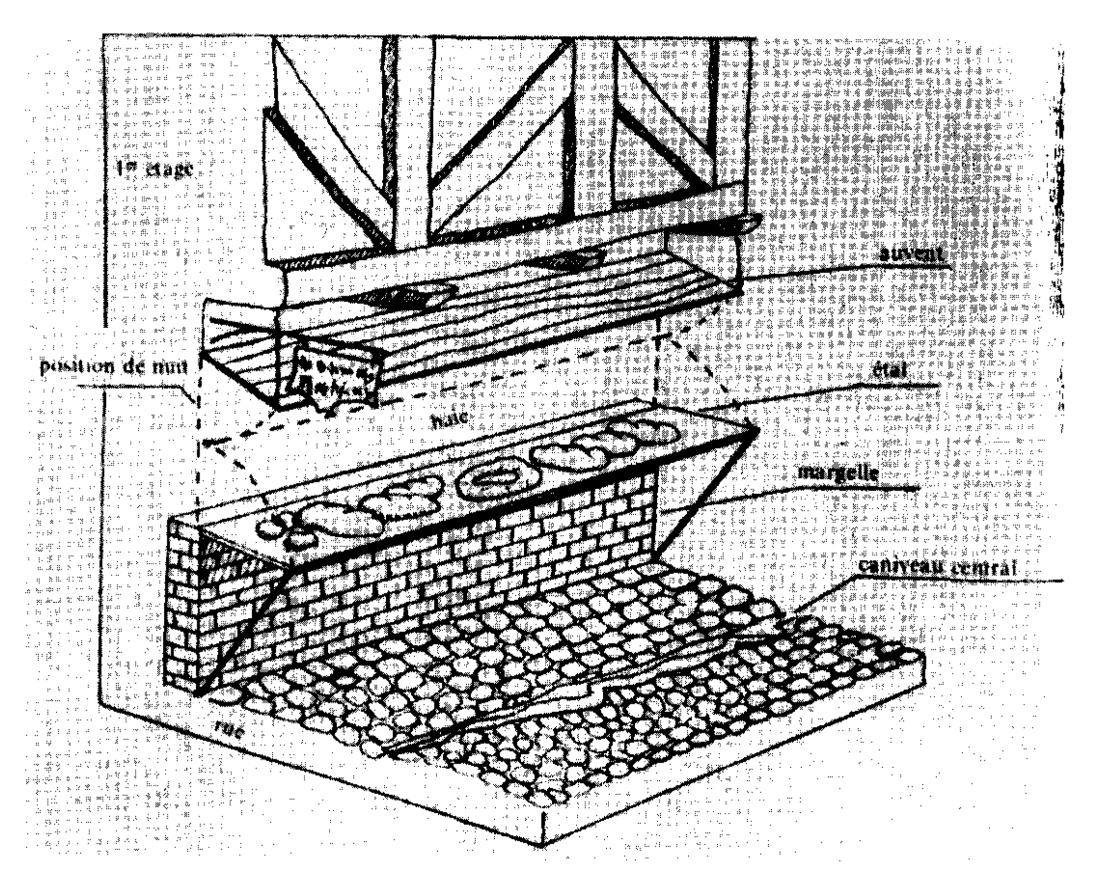
carecía de esas cualidades de lugar, poseía algunas características visuales que le permitían funcionar bien como espacio económico. Estas características podían leerse en sus muros.

En los distritos no ceremoniales y más pobres de Grecia y Roma antiguas, el muro era una barrera sólida respecto a la calle. La economía urbana medieval hacía que la calle fuera muy permeable. En el distrito parisino de los curtidores en la orilla derecha, por ejemplo, las ventanas de cada tienda mostraban los productos a quienes pasaban por la calle mediante una innovación en la construcción de las ventanas: éstas tenían postigos de madera que se plegaban y servían de mostradores. El primer edificio conocido con ventanas de este tipo data de inicios del siglo XII. Al utilizar los muros de esa manera, los comerciantes empezaron a dar gran importancia a la exposición de sus mercancías para que la gente fuera consciente de que una tienda también contenía algo digno de ser visto en su interior. El comprador que caminaba por la calle miraba los muros, cuyas superficies se habían convertido en zonas económicas activas.

El patio medieval quedó vinculado de la misma manera a la actividad económica de la calle. El patio servía tanto de expositor como de lugar de trabajo y su entrada se fue ampliando gradualmente de tal manera que la gente que pasaba por la calle pudiera ver lo que sucedía en el mismo. Incluso en los grandes palacios del distrito del Marais, en una fecha tan tardía como el siglo XVI, el patio consistía en un enjambre de tiendas que producían y vendían para el público en general, a la vez que aprovisionaban a la casa nobiliaria.

El desarrollo de este poroso espacio económico en las calles provocó un cambio en el tiempo de la calle. La antigua ciudad dependía de la luz del día. El comercio en el París medieval amplió las horas de la calle. La gente iba a la calle a comprar antes o después de sus propias tareas. Tanto el crepúsculo como la aurora se convirtieron en horas de consumo: la panadería, al amanecer, por ejemplo, y la carnicería por la noche, después de que el carnicero hubiera comprado, preparado y asado la carne durante el día. El mostrador seguía abierto y el patio permanecía sin cerrar mientras hubiera gente en la calle.

Estas calles, cuyos edificios tenían su origen en la afirmación agresiva de derechos y cuyas porosas superficies y volúmenes estimulaban la competencia económica, también eran famosas por su violencia. Las experiencias modernas de criminalidad en las ciudades no nos permiten imaginar la violencia que gobernaba las calles medievales. Pero esta violencia callejera no era tampoco, como podríamos deducir lógicamente, una simple consecuencia de la economía.



Plan esquemático de una pared que da a la calle en una tienda del París medieval.

La violencia en las calles estaba dirigida más frecuentemente contra las personas que contra la propiedad. En 1405-06 (el año en que contamos con las primeras cifras fiables acerca del crimen en París), el 54 por ciento de los casos que se ventilaban en los tribunales penales de París se relacionaban con «crímenes pasionales», mientras que el 6 por ciento se relacionaba con robos. En la década de 1411 a 1420, el 76 por ciento de los casos estuvo relacionado con la violencia impulsiva dirigida contra las personas y el 7 por ciento concernía a robos [7]. Esto se explica por la práctica casi universal entre los comerciantes de contratar guardias. Los muy acaudalados incluso mantenían pequeños ejércitos privados para proteger sus mansiones. En París hubo policía municipal desde 1160 en adelante, pero sus efecti-

vos eran reducidos y sus tareas consistían fundamentalmente en proteger a los funcionarios públicos que viajaban por la ciudad.

Las estadísticas penales de la Alta y Baja Edad Media son demasiado vagas como para saber quién era atacado, si la familia y los amigos o los extraños que pasaban por la calle. Una deducción plausible, que se desprende de la existencia de tantos guardias y soldados contratados por las clases acaudaladas, es que, en general, la violencia practicada por la gente pobre estaba dirigida contra otros pobres. Conocemos, sin embargo, una de las causas principales de estos ataques: la bebida.

La bebida estaba relacionada con el 35 por ciento de los asesinatos o ataques violentos graves en Turena, una región de Francia predominantemente rural. En París la relación era incluso más estrecha, porque no sólo se bebía en casa, donde el borracho podía irse a dormir, sino en bodegas y tabernas públicas que se alineaban en las calles de la ciudad [8]. La gente se emborrachaba en grupo y después explotaba por la noche en la calle, provocando reyertas.

La necesidad de beber tenía un origen apremiante: la necesidad de calor corporal. En esta ciudad del norte, el vino caldeaba los cuerpos de la gente en edificios que carecían de calefacción. El fuego encendido contra un muro reflector, con un conducto que daba a una chimenea exterior, no hizo su aparición hasta el siglo XV. Con anterioridad, los braseros abiertos o los fuegos colocados directamente en el suelo proporcionaban calor al edificio y el humo de los mismos impedía que la gente se colocara demasiado cerca. Además, el calor se desvanecía con rapidez, dado que pocos edificios normales de la ciudad contaban con cristales en las ventanas. El vino también servía de narcótico para calmar el dolor. Como la heroína o la cocaína en las ciudades contemporáneas, el vino mezclado con otras bebidas fuertes creó una cultura de las drogas durante la Edad Media, especialmente en las bodegas y tabernas.

Por supuesto, la violencia callejera podía dar un giro político, tanto en París como en otras ciudades medievales. «Los disturbios urbanos surgieron, se propagaron y se agravaron en la calle» [9]. Estos disturbios tenían causas impersonales, tales como los funcionarios corruptos encargados de distribuir el grano. Pero en París los guardias del rey y del obispo reprimieron estos levantamientos con rapidez. La mayoría sólo duraron unas horas y como mucho unos pocos días. En general, la violencia física que la gente experimentaba en las calles era impredecible: una cuchillada sin mediar provocación, un puñetazo en el estómago lanzado por un hombre que pasaba tamba-

leándose, completamente borracho. Debemos imaginar, por lo tanto, una calle caracterizada por formas de agresión diferentes pero discontinuas: una competencia económica deliberada y una violencia impulsiva no económica.

La violencia verbal representó un importante papel en la competencia económica, aunque rara vez se tradujo en acción violenta. La gente iba a las casas de los deudores para coaccionarles a ellos o a sus familias con todo tipo de amenazas sangrientas. Algunos historiadores creen que la violencia misma de este lenguaje actuaba como una especie de descarga emocional que permitía a los competidores actuar agresivamente sin llegar realmente a la violencia física. En cualquier caso, los poderes políticos y eclesiásticos que regían la ciudad no hicieron muchos esfuerzos por castigar a los vendedores que amenazaban con golpear o apuñalar a los compradores que se resistían a cerrar un trato o que amenazaban a otros vendedores de la calle.

Los bajos índices de crímenes contra la propiedad indicaban que en el espacio urbano reinaba un orden efectivo pero peculiar. Puede haber sido invisible en aquella época para el que residía en El Cairo, cuyo comercio seguía los dictados obvios de la religión. Aparte de los mandatos contra la usura y el robo, ni el Antiguo ni el Nuevo Testamento ofrecían verdaderas orientaciones acerca de cómo comportarse económicamente. Y quizá por esta razón Juan de Salisbury tampoco podía encontrar sentido al comportamiento económico. La competencia no era colérica, en el sentido en que el *Ars Medica* describía la cólera, la cólera violenta del soldado. Apenas se parecía al sanguíneo don de mando del gobernante y no guardaba semejanza alguna con las consideraciones flemáticas del estudioso. Ciertamente la competencia no era melancólica ni nutricia. Sólo se hizo un poco más evidente quién era esta criatura económica en la organización de ferias y mercados, espacios sujetos a un control cívico más claro que las calles.

Ferias y mercados

La ciudad medieval era un ejemplo de lo que hoy denominaríamos una economía mixta de estado y mercado según el modelo japonés. La utilización del Sena en el París medieval da una idea de cómo estaban unidas las dos [10].

Imaginemos que hubiéramos ido en un barco con carga desde algún lugar situado a la orilla del río hasta París. Cuando el barco llegaba, tenía que pasar por la aduana del Grand Pont y sus bienes eran

registrados por una compañía local denominada los *marchands de l'eau*. Si la carga contenía vino, unas de las importaciones más importantes de la ciudad, sólo se permitía a los parisinos descargarlo en los muelles y el barco que transportaba una carga de vino sólo podía quedar anclado durante tres días. Esta regulación aseguraba un buen volumen de tráfico, pero ejercía una enorme presión sobre el mercader-marino para que vendiera. Los muelles se convertían así en escenarios de una actividad frenética, donde contaba cada minuto.

En 1200 sólo había dos puentes de importancia que cruzaran el Sena: el Grand Pont y el Petit Pont. Los dos estaban flanqueados por casas y tiendas, y en cada uno estaban ubicados oficios concretos. Por ejemplo, los boticarios del Petit Pont utilizaban las especias descargadas en los muelles de abajo y las convertían en medicinas. La ciudad regulaba la pureza de los ingredientes y la potencia de las medicinas. Incluso la pesca fluvial «estaba regulada por el rey, por los canónigos de Notre-Dame y por la abadía de Saint-Germain-des-Prés. Se concedían contratos de tres años a los pescadores, que tenían que jurar sobre la Biblia que no capturarían carpas, lucios o anguilas por debajo de un cierto tamaño» [11].

Una vez que los comerciantes compraban las mercancías en los puentes y los muelles, las transportaban a las ferias de la ciudad, espacios destinados al comercio en mayor volumen que las calles. Algunos artículos regresaban de las ferias a los muelles después de haber sido vendidos, para ser redistribuidos en otras ciudades situadas a lo largo de la ruta comercial y otros se filtraban en la economía local de las calles. La feria más importante del París medieval era la de Lendit o san Dionisio, que se celebraba anualmente en un terreno que se había establecido con esta finalidad cerca de la ciudad. Había comenzado a principios de la Edad Media, en el siglo VII. Durante la época del colapso urbano en Europa, el comercio en las ferias como ésta consistía en negocios pequeños y locales, y el trueque de bienes más que el uso de dinero. Sólo rara vez entraba en escena un intermediario profesional. No obstante, las ferias desarrollaron los primeros vínculos entre ciudades, conectando mercado con mercado.

Bien entrada la Edad Media, estas exhibiciones de bienes se habían convertido en espectáculos vastos y complejos. Las grandes ferias ya no tenían lugar en tiendas o establos al aire libre, sino, como escribe el historiador económico Robert Lopez: «en lonjas destinadas al comercio por artículos o especialidades, plazas cubiertas y callejones con soportales» [12]. Sobre los puestos ondeaban banderas y estandartes y había largas mesas en las naves donde la gente comía, bebía y nego-

ciaba. La pompa se veía redoblada por el despliegue de estatuas e imágenes pintadas de santos, ya que la época de las ferias coincidía con las festividades y días de guardar religiosos. Esto significaba que los comerciantes tenían la oportunidad de tratar sin prisa con sus clientes potenciales. Dado que las ferias estaban vinculadas a rituales religiosos, el deseo de prolongar las actividades comerciales a menudo estimulaba el culto de más santos. Aunque las festividades religiosas parecían santificar el comercio, muchos clérigos se opusieron a esta relación cuando se utilizó a los santos para bendecir los negocios que se realizaban con perfumes, especias y vino.

El gran esplendor de estas ferias medievales quizá resulte engañoso para el ojo contemporáneo, porque su colorido ocultaba una ironía fatal. Cuando creció la economía urbana promovida por las ferias, éstas se debilitaron. Por ejemplo, durante el siglo XII la Feria de Lendit proporcionó a los obreros del metal y a los tejedores que había en París la oportunidad de vender sus propias manufacturas. Los parisinos descubrieron que cada vez tenían más clientes para estos productos, y que cada vez venían de más lejos, por lo que, lógicamente, deseaban continuar comerciando con los clientes de las ferias a lo largo del año y no sólo estacionalmente. Así, «si bien el volumen absoluto de transacciones... siguió creciendo con el desarrollo de la Revolución comercial, era inevitable que disminuyera la proporción [de las ferias] en el comercio total» [13]. El crecimiento económico se debilitó, es decir, la localización del comercio en un solo lugar que podía ser objeto de control. Los trabajadores del metal y los tejedores comenzaron a tratar con los clientes de las ferias estacionales a lo largo del año en las calles donde trabajaban.

«Aunque mercados y ferias son términos que con frecuencia se emplean indistintamente, existe una diferencia entre ambos», declaró el clérigo Humbert de Romans a mediados del siglo XIII. Se refería particularmente a los mercados que tenían lugar semanalmente en las calles de la ciudad, mercados que a menudo desbordaban ese poroso espacio y penetraban en los patios, o incluso en los numerosos pequeños cementerios que había por toda la ciudad. Durante el siglo XII estos mercados callejeros continuaron semanalmente el comercio inaugurado en las ferias anuales, exponiendo artículos de cuero y metal, y vendiendo servicios financieros y capital en oficinas al aire libre con muros de paño, aunque el oro de la firma se hallaba escondido muy lejos de allí.

Estos espacios mercantiles impedían al poder del estado que regulara el tráfico. Los comerciantes cuyas mercancías estaban sometidas a

numerosas regulaciones en un determinado mercado simplemente se trasladaban a otro. Además, estos mercados infringían las restricciones religiosas de las ferias: la compraventa tenía lugar en días de guardar y la usura floreció. Quizá porque no atendía a ninguna limitación, tanto a los autores coetáneos como a los posteriores el mercado les pareció un espacio económico mucho más agresivo que la feria o la calle en los días que no eran de mercado. «Los mercados son, por regla general, peores moralmente que las ferias», señaló Humbert de Romans, explicando el contraste entre los dos de la siguiente manera:

> Se celebran en días de fiesta y, por lo tanto, los hombres faltan al oficio divino... A veces, también se celebran en cementerios y otros lugares sagrados. Con frecuencia se oye a los hombres blasfemar: «Por Dios que no voy a darte tanto por eso»... «Por Dios que no vale tanto». A veces se le escamotean al señor los impuestos debidos, lo que es una perfidia y una deslealtad... se producen peleas... La gente bebe [14].

Para explicar qué hace que los mercados sean moralmente peores que las ferias, Humbert de Romans contaba una historia. Ésta se refería a un hombre que,

> al entrar en una abadía, encontró muchos demonios en el claustro pero en el mercado sólo halló uno en una columna alta. Esto le llenó de perplejidad. Pero se le dijo que en el claustro todo está dispuesto para ayudar a las almas a llegar a Dios, de manera que hacen falta muchos demonios para inducir a los monjes a descarriarse, pero en el mercado, como cada hombre es un demonio para sí mismo, basta con solo un demonio [15].

Es curiosa la frase «cada hombre es un demonio para sí mismo» en el mercado. Podemos comprender que la economía convierta al hombre en un demonio para los demás, pero ¿por qué para sí mismo? Nos viene a la mente una intepretación religiosa: el demonio de la competencia agresiva hace al hombre insensible a lo que es mejor en él: la compasión. Pero resulta igual de convincente una explicación profana: la competencia económica descontrolada resulta ser autodestructiva. Al acabar con instituciones establecidas como la feria, el animal económico que esperaba ganar, de hecho, podía perder. Era cuestión de tiempo.

2. EL TIEMPO ECONÓMICO

Gremio y sociedad anónima

El gremio medieval comenzó como una institución destinada a otorgar protección contra la autodestrucción económica. Un gremio artesanal integraba a todos los trabajadores de un oficio en un solo cuerpo donde los deberes, los ascensos y los beneficios de los oficiales y aprendices eran definidos por los maestros en un contrato que debía gobernar toda la vida laboral del trabajador. Cada gremio era también una comunidad que se ocupaba de la salud de los trabajadores así como de sus viudas y huérfanos. Lopez describe el gremio urbano como «una federación de talleres autónomos, cuyos propietarios [los maestros] normalmente tomaban todas las decisiones y establecían los requisitos para el ascenso de los rangos inferiores [oficiales o ayudantes asalariados y aprendices]. Los conflictos internos generalmente estaban minimizados por un interés común en el bienestar del oficio» [16]. Los franceses denominaban a los gremios *corps de métiers*. El *Livre des Métiers*, recopilado en 1268, «enumera unos cien oficios organizados en París, divididos en siete grupos: alimentación, joyería y artes suntuarias, metales, textiles y ropa, cueros y construcción» [17]. Aunque los gremios eran en principio cuerpos independientes, en realidad los ministros del rey determinaban su funcionamiento mediante reglamentos regios escritos y revisados por ministros que, en el mejor de los casos, se dejaban aconsejar por los maestros de los gremios.

Muchos de los reglamentos relativos a los oficios de París contenían normas pormenorizadas sobre cómo debían comportarse los competidores en un mismo ramo. Por ejemplo, prohibían estrictamente que un carnicero insultara a otro o indicaban la manera en que dos vendedores de ropa debían pregonar su mercancía al mismo tiempo a un grupo potencial de clientes que anduviera por la calle. De forma más lógica, los primeros reglamentos gremiales intentaron uniformizar los productos en un esfuerzo por crear un control colectivo sobre el oficio. Los reglamentos especificaban la cantidad de material que había que utilizar en un producto dado, su peso y, lo que era más importante, su precio. Hacia 1300, por ejemplo, los gremios de París habían definido la «hogaza tipo» de pan, lo que significaba que el peso y las clases de grano utilizados a la hora de hacer el pan determinaban su precio, en lugar de hacerlo las fuerzas del mercado.

Los gremios eran profundamente conscientes de los destructivos efectos económicos de la competencia incontrolada. Además de controlar los precios, intentaban determinar la cantidad de bienes que debía manufacturar un taller, de tal manera que la competencia se centrara en la calidad del trabajo. Así, «un gremio normalmente prohibía trabajar después de que se hiciera de noche y a veces limitaba el número de operarios que un maestro podía emplear» [18]. El esfuerzo de los gremios por regular la competencia se hizo evidente en las ferias, en el control de los precios así como del volumen de artículos ofertados. Sin embargo, el control de la competencia no fortaleció al gremio.

Para empezar, los diferentes gremios tenían intereses contradictorios. En las ciudades donde los gremios de la alimentación eran poderosos, escribe el historiador económico Gerald Hodgett, «los intentos de mantener bajos los precios resultaron menos efectivos que en aquellas ciudades donde los gremios mercantiles deseaban minimizar los precios de la alimentación». Los comerciantes estaban interesados en que los precios de los alimentos fueran bajos porque esto significaba salarios más bajos y también artículos más baratos con los que comerciar [19]. Y aunque los gremios emitieron normas formales cada vez más estrictas, en la práctica no pudieron enfrentarse a los cambios y transformaciones que acompañaron al crecimiento económico con el paso del tiempo.

Los gremios que se dedicaban a artículos que se enviaban lejos tenían que tratar constantemente con extranjeros, y los miembros de los gremios frecuentemente intentaron hacer negocios con estos extraños que no formaban parte del tejido local. Cuando unos pocos lograron violar las reglas, otros también empezaron a quebrantar la disciplina. En el siglo XII, la uniformización de los productos también comenzó a resquebrajarse, cuando, ante una competencia férrea, los individuos buscaron nichos del mercado. En París, por ejemplo, la forma en que se cortaba la carne comenzó a variar según el carnicero. En algunos negocios aún era posible evitar las destructivas presiones del mercado. El comercio no competitivo se daba especialmente en los artículos de lujo como las joyas, donde los acuerdos crediticios entre comprador y vendedor eran objeto de discusión tanto como los mismos artículos. No obstante, más en general, en los gremios urbanos medievales, aunque en principio un operario estuviera obligado a observar un conjunto determinado de reglas durante toda su vida, este respeto se fue convirtiendo progresivamente en un espectáculo ceremonial más que en una práctica obligatoria.

A medida que fue debilitándose su control sobre sus miembros, los gremios hicieron hincapié en su importancia como instituciones ve-

nerables, afirmando los rituales y exponiendo los artículos que señalaron sus primeros días de gloria. En una feria de mediados del siglo XIII, por ejemplo, los trabajadores del metal expusieron una armadura antigua, pesada y poco práctica, muy distinta de la que estaban vendiendo a diario en toda Europa. Y, más tarde, ser miembro de un gremio significaba poco más que aparecer espléndidamente vestido en las comidas que se celebraban en los magníficos edificios del gremio y exhibir las cadenas y sellos del gremio entre personas a las que ahora se trataba mayormente como una amenaza para la propia supervivencia.

Los gremios eran sociedades, y cuando la fórmula gremial comenzó a debilitarse, florecieron otro tipo de sociedades, más flexibles a la hora de enfrentarse con el cambio. Éstas no eran ni más ni menos que las universidades. La palabra «universidad» no estaba estrechamente relacionada con la educación en la Edad Media. Más bien «hacía referencia a todo cuerpo o grupo corporativo con estatus jurídico independiente» [20]. La universidad se convirtió en una sociedad porque poseía una carta. Y la carta definía los derechos y privilegios de que disfrutaba un grupo concreto a la hora de actuar. No se trataba de una constitución en el sentido contemporáneo, ni tampoco de una carta social general como la Carta Magna inglesa. El medievo concibió las «cartas de libertades [más que] cartas de libertad», en palabras de un historiador del derecho [21]. Un grupo tenía derechos colectivos que podían ser recogidos por escrito y, lo que era más importante, reescritos. A este respecto, la universidad difería del *feudum* rural del medievo, un contrato que, incluso si estaba escrito, se consideraba permanente, o si emanaba del gremio se entendía que duraba toda la vida. Las universidades podían ser fácilmente —y a menudo lo eran— objeto de una renegociación en relación con lo que hacían y dónde lo hacían, cuando las circunstancias cambiaban. Eran instrumentos económicos con parámetros temporales.

El feudalismo «proporcionó a las masas una cierta seguridad, que originó un relativo bienestar» [22]. La universidad podía parecer inestable, pero el derecho a reescribir su carta y a reorganizarse en realidad la hizo más duradera. El historiador Ernst Kantorowicz cita la doctrina medieval *rex qui nunquam moritur* (el rey que nunca muere) para explicar cómo, en el estado, aunque muera un rey concreto, el oficio no muere con él: según la doctrina de los «dos cuerpos del rey», había un rey perdurable, una realeza que entra y sale del cuerpo de cada rey de

carne y hueso [23]. Los derechos de la carta eran análogos en ciertos aspectos a esta doctrina medieval de los «dos cuerpos del rey». La universidad continuó funcionando, independientemente de que hubieran muerto los individuos que la inauguraron o de que hubiera cambiado la naturaleza de su actividad o de que ésta cambiara de lugar.

Así, las sociedades medievales dedicadas a la educación consistían más en maestros que en edificios. Una universidad comenzaba cuando los profesores daban lecciones a los estudiantes en habitaciones alquiladas o en iglesias. La universidad dedicada a la educación inicialmente no tenía propiedad alguna. Hubo eruditos que abandonaron Bolonia para fundar una universidad en Padua en 1222, al igual que hubo otros que dejaron Oxford para crear Cambridge en 1209. «Esta carencia de posesiones paradójicamente proporcionó a las universidades su mayor poder, porque significaba su completa libertad de movimientos» [24]. La autonomía de esta sociedad la liberaba del sometimiento a un lugar concreto y al pasado.

Los poderes de la carta reunían en la práctica los mundos de la educación y del comercio, porque la revisión de las cartas exigía personas que supieran jugar con el lenguaje. Estas artes del lenguaje se desarrollaron en las sociedades educativas. A inicios del siglo XII, Pedro Abelardo enseñaba teología en la universidad de París debatiendo con sus estudiantes. Este proceso de competición intelectual *(disputatio)* contrastaba con el antiguo modo de enseñanza *(lectio)*, que consistía en que un profesor leía en voz alta las Escrituras frase por frase y las explicaba mientras los estudiantes tomaban notas. En la *disputatio* se elegía una proposición inicial y se introducían cambios en la misma, como sucede en la música con el tema y las variaciones, en el transcurso del diálogo entre el profesor y el estudiante. Aunque la *disputatio* era anatema para buena parte de la jerarquía eclesiástica, ya que parecía amenazar la propica permanencia de la Palabra, tenía un gran atractivo para los estudiantes por razones prácticas que no son difíciles de averiguar: la *disputatio* enseñaba una habilidad que serviría a esos estudiantes en la competición como adultos.

En la Edad Media el estado decidía si, cuándo y cómo una sociedad concreta podía alterar su escritura de constitución. Por ejemplo, en la tercera década del siglo XIII, se convenció a cuatro nobles de París para que invirtieran en el apuntalamiento de los muelles de la orilla norte del Sena, frente a la isla de San Luis. El rey indicó a los nobles que si invertían en la tierra, garantizaría a los arrendatarios de los nobles en cualquier lugar de la ciudad que quedaban libres de sus antiguas obligaciones contractuales y que podían desplazarse a estos

barrios más modernos. A nosotros nos puede parecer algo simple pero fue un acontecimiento que marcó una época. El cambio económico se había convertido en un *derecho*, garantizado por el estado.

Por lo tanto, lo primero que definió el concepto moderno de sociedad fue el poder para realizar revisiones en el tiempo. Si una carta puede ser revisada, la sociedad definida por la misma tiene una *estructura* que trasciende su *función* en todo momento. Si, por ejemplo, la universidad de París suprimía un tema de su currículum o los profesores se trasladaban a otro lugar, no tenía por qué dejar de existir —igual que una sociedad moderna que se llamara Cristal Universal S. A. es posible que ya no fabricara cristal. La estructura corporativa que trasciende unas funciones establecidas aprovecha las condiciones cambiantes del mercado, los nuevos artículos y los accidentes de la fortuna. Una empresa puede cambiar y, sin embargo, ser permanente.

Los orígenes de la empresa nos sugieren otro significado para el término weberiano «autonomía». Ésta significa la capacidad de cambiar; exige el derecho a cambiar. Esta fórmula que, a los ojos contemporáneos, parece tan evidente, implicó una gran revolución en el tiempo.

Tiempo económico y tiempo cristiano

En 1284 el rey Felipe el Hermoso descubrió que las tasas de interés en su reinado a veces alcanzaban el 266 por ciento anual, aunque más a menudo se acercaban a una cifra que iba del 12 al 33 por ciento. Tales cargas parecían burlarse del tiempo. Guillaume d'Auxerre, en su *Summa aurea*, escrita en 1210-20, declaró que el usurero «vende tiempo» [25]. Similarmente, el monje dominico Étienne de Bourbon declaró que «los usureros sólo venden la esperanza de dinero, es decir, tiempo; venden el día y la noche» [26]. Guillaume d'Auxerre explicó lo que quería decir invocando los poderes de la compasión y del sentimiento comunitario de la Imitación de Cristo. «Toda criatura está obligada a entregarse —decía—, el sol está obligado a entregarse para proporcionar luz, la tierra está obligada a entregar todo lo que produzca», pero el usurero bloquea la capacidad de un hombre o una mujer para dar, roba a la persona sus medios para contribuir a la comunidad. El deudor no puede participar en la historia cristiana [27]. Esta explicación puede resultarnos más comprensible si reflexionamos sobre el hecho de que en la Edad Media mucha gente pensaba que la Segunda Venida de Cristo era inminente. Quienes no hubieran

participado en la comunidad como cristianos serían aniquilados el Día del Juicio Final, que tendría lugar en unos años, o quizá meses [28]. Pero no hace falta pensar en el Milenio o en usureros para percatarse de que un gran abismo separaba el sentido cristiano del tiempo del tiempo económico.

La empresa podía borrar el pasado de un plumazo. Se trataba de un tiempo arbitrario y, como Jacques Le Goff señala, muy urbano: «Los campesinos se sometían... a un tiempo meteorológico, al ciclo de las estaciones —mientras que, en el mercado—, los minutos y los segundos podían forjar y destruir fortunas», como sucedía en los muelles de París [29]. Este tiempo urbano, económico, tenía otra faceta. El tiempo se convierte en un artículo, medido en horas de trabajo por las que se abona un salario establecido. En el París de Humbert de Romans, este tiempo mensurable sólo acababa de hacer su aparición en los gremios: los contratos gremiales, especialmente en los oficios de manufactura, especificaban las horas de trabajo y computaban los salarios sobre esta base, más que sobre pieza trabajada, en cuyo caso un operario recibía dinero por acabar un artículo determinado [30]. El tiempo del cambio y el tiempo del reloj eran las dos caras de la economía. Este tiempo económico poseía poderes de ruptura y de definición, pero carecía de narrativa: no desplegaba historia alguna.

El teólogo Hugues de Saint-Victor declaraba, por el contrario, que la «historia [cristiana] es un cuerpo narrativo» [31]. Con ello quería dar a entender que todos los jalones significativos en la historia de la vida de un cristiano ya habían sido puestos por la historia de la vida de Cristo. Cuanto más se acercara uno a Cristo, más claro sería el significado de acontecimientos que de otra manera parecerían carentes de sentido o meramente frutos del azar. La convicción de que la historia cristiana es un cuerpo narrativo derivaba de los impulsos de la Imitación de Cristo: Su cuerpo no nos relata una historia ajena, o una historia de algo que sucedió una vez, sino una historia siempre contemporánea. Acerquémonos más a Él y la dirección en que señala la flecha del tiempo será más clara.

Este tiempo cristiano desconocía la idea de la autonomía individual tal y como la definía la empresa. La Imitación de Cristo debería regir las acciones de una persona y no la autonomía. La imitación debía ser estricta porque nada sucedía por azar en la vida de Cristo. Además, el tiempo cristiano tenía poco en común con el tiempo marcado por el reloj. La duración de una confesión, por ejemplo, no guardaba relación con su valor. La antigua manera de contar los pecados había dado paso en la Alta Edad Media a lo que el filósofo con-

temporáneo Henri Bergson denomina *durée*, un «estar en el tiempo» cuando el confesor y el pecador conectaban emocionalmente. Es indiferente si dura un segundo o una hora, lo único que importa es que sucede.

Homo economicus

Ahora podemos entender mejor por qué Humbert de Romans decía que el hombre del mercado «es un demonio para sí mismo». El *homo economicus* vivía en el espacio más que para el lugar. La empresa que comenzó a florecer durante la Revolución comercial trataba el tiempo como el espacio. Era una estructura con una forma flexible; perduraba porque podía cambiar. Sus aspectos estables radicaban en las cantidades de tiempo con que operaba: El trabajo se organizaba en salarios diarios u horarios. Ni su autonomía ni sus cantidades de trabajo-tiempo concordaban con el tiempo narrativo del cristianismo. El *Homo economicus* —un comerciante que llevaba a sus competidores a la ruina, un usurero, un jefe, alguien que jugaba con las vidas de otras personas— podía ser un demonio, pero también era un demonio para sí mismo porque podía autodestruirse. Las propias instituciones a través de las cuales esperaba prosperar podían provocar su exclusión el Día del Juicio. En este tiempo y espacio económicos faltaba el *compromiso*.

Los poderes destructivos del primer capitalismo no aparecen en la descripción de los orígenes del *Homo economicus* que presenta el historiador económico Albert Hirschmann en *The Passions and the Interests*. Para Hirschmann, la actividad económica era una ocupación tranquilizadora, en contraste con la «lucha por el honor y la gloria... ensalzados por la ética caballeresca del Medievo» [32]. Aunque Hirschmann sitúa sus opiniones en un periodo posterior, quizá pensara en el escritor medieval Guillermo de Conches, que alabó una cualidad ausente en el temperamento colérico del caballero, del cruzado y, desde luego, del creyente religioso de corte milenarista. Esta cualidad es la *modestia*, que Guillermo de Conches definió como «la virtud que mantiene los modos, los movimientos y toda nuestra actividad por encima de la insuficiencia pero por debajo del exceso» [33]. El propio san Luis «observó y alabó el *juste milieu* en todo, en el vestir, en el comer, en el culto, en la guerra. Para él, el hombre ideal era el *prudhomme*, el hombre de integridad, que podía distinguirse del valiente caballero porque unía la sabiduría y la *measure* a la proeza» [34]. Sin embargo, el *Homo economicus* era imprudente de manera inherente.

El peso del individualismo económico bascula con tanta fuerza sobre la sociedad moderna que no podemos imaginar el altruismo o la compasión como necesidades de la conducta. A causa de la fe, en el medievo sí se podía. Era imprudente, y hasta una locura, descuidar el estado de la propia alma. Perder el lugar propio en la comunidad cristiana significaba vivir una vida degradada semejante a la de una bestia. Con razón, el individualismo económico se consideraba una forma de tentación espiritual. ¿Qué podía entonces mantener unida a la comunidad? El dilema de cómo resolver las tensiones entre espacio y lugar que se manifestó por primera vez en París en la Alta Edad Media quizá esté ilustrado en tres pinturas realizadas en otro lugar al final del medievo.

3. LA MUERTE DE ÍCARO

La primera narra una antigua historia. En 1564, Peter Brueghel el Viejo realizó la más grande de sus pinturas, que cuenta una sombría historia en un detalle apenas visible. *Jesucristo con la cruz a cuestas* muestra una muchedumbre de figuras a lo largo de un paisaje ondulado que confluye con un cielo de color azul oscuro y espesas nubes. La pintura presenta tres zonas de la más cercana a la más lejana. Plano corto: un pequeño grupo de figuras plorantes sentadas en la cumbre de una colina; plano medio: centenares de personas que se dirigen por el campo hacia una colina; fondo: el cielo nublado que confluye con esta colina en el horizonte.

El plano corto de las figuras plorantes está formado por la familia y los discípulos de Jesús. María constituye el punto central de este grupo, con los ojos cerrados, la cabeza inclinada y aspecto desfallecido. Brueghel pintó estas figuras con gran claridad y detalle, una precisión que contrasta marcadamente con la oscura acción que se desarrolla a media distancia. Allí vemos una procesión de gente pintada a pintarrajos y salpicaduras de pintura, cuyo único orden visual está creado por una línea de color rojo que denota los uniformes de los jinetes montados que aparecen en la procesión. En el centro de la misma, y en el eje del lienzo, hay un hombre de gris que ha caído al cruzar un riachuelo. Ha dejado caer algo que el observador apenas puede percibir porque está pintado casi con el mismo amarillo claro que la tierra desnuda. Se trata de una cruz.

Brueghel enterró a Cristo en medio de la multitud, que parece pasar sobre este punto gris y amarillo en un movimiento ciego que



Peter Brueghel el Viejo, *Jesucristo con la cruz a cuestas*, 1564. Kunsthistorisches Museum, Viena. Foto Marburg/Art Resource N. Y.

transcurre a lo largo de la línea roja. Al convertir el drama cristiano en una miniatura, la tragedia quedó reducida a un detalle visual menor. Con ello, Brueghel transmite de la manera más tradicional la división entre lo sagrado y lo profano. En palabras de un biógrafo contemporáneo de Brueghel: «Cuanto menos vemos de Cristo... más lugar hay para mostrar la indiferencia del hombre corriente...» [35]. En esta versión de la antigua historia cristiana, el paisaje humano es un páramo, marchito y frío. Pero, al describir la escena, Brueghel invocó un tema cristiano tradicional, la necesidad de responder al sufrimiento, de unirse. La nítida escena que aparece en primer plano nos muestra a personas que han actuado así, unidas por los sufrimientos de Cristo. Pero se encuentran en la soledad.

La *Flagelación* de Piero della Francesca, pintada entre 1458 y 1466 para una capilla del Palacio ducal de Urbino, crea una sensación de lugar cristiano en términos explícitamente urbanos. En esta reducida pintura (58 × 81 cms), Piero presenta una escena dividida en dos

tes complejas. Un lado de la pintura enmarca una habitación abierta en la que se ve a Cristo atado a una columna. Un torturador le azota en presencia de otros dos y una figura sentada al fondo contempla la flagelación. La otra mitad de la pintura parece una escena distinta y tiene lugar en una plaza urbana. Aquí encontramos tres figuras, dos ancianos y un muchacho entre ellos, que aparecen ante un conjunto de edificios. La única conexión directa entre las dos partes de la pintura consiste en las líneas blancas trazadas en el suelo que parecen baldosas insertas en el suelo de la habitación y que continúan fuera como si fuera el pavimento de la calle.

Gracias a las investigaciones de los historiadores del arte contemporáneos, sabemos que en la época de Piero las dos partes habrían parecido una, aunque cada historiador establece una conexión diferente. Según Marilyn Lavin, la explicación es que dos ancianos de la ciudad habían perdido a sus hijos, uno por la peste, el otro por la tuberculosis. Esta circunstancias «unió a los dos padres y motivó el encargo de la pintura a Piero»; el joven que aparece entre ellos «personifica al "hijo amado"» [36]. La comentarista contemporánea veía así una relación entre el sufriente Hijo del Hombre que está en el interior del edificio y la pérdida compartida de un hijo en el exterior.

Las dos partes también aparecen conectadas en términos puramente visuales. Piero era un teórico de la perspectiva, y la flagelación en el interior del edificio y los tres hombres en la parte delantera encajan netamente en una sola perspectiva. Las dos partes de la *Flagelación* se unen como si Piero hubiera creado una obra arquitectónica única. El pintor moderno Philip Guston escribe acerca de esta enigmática escena que «la pintura casi está dividida por la mitad, pero sus dos partes interactúan, se repelen y se atraen, se absorben y se amplían una a la otra» [37]. El observador que, como Piero, se sitúa directamente enfrente, percibe la compleja unidad del lugar que menciona Guston, pero estos valores visuales están vinculados a la historia religiosa que se está narrando. Al abordar el tema del consuelo de los padres apesadumbrados —cuyo dolor es reflejado, transfigurado y redimido por el propio dolor de Cristo— Piero construyó un lugar urbano coherente. Esta escena sitúa la Imitación de Cristo en un paisaje urbano.

El *Paisaje con la caída de Ícaro* de Brueghel, pintada seis años antes que *Jesucristo con la cruz a cuestas*, representa una historia pagana que sugiere una tercera posibilidad. De nuevo la pintura gira en torno al sufrimiento representado en detalle. Brueghel no muestra al joven volando hacia el sol con sus alas de cera, ni el momento en que éstas



Piero della Francesca, *La Flagelación,* 1444. Galleria Nazionale delle Marche, Palacio Ducal, Urbino. Scala/Art Resource, N. Y.

se derriten y comienza a caer del cielo. El pintor muestra sólo dos pequeñas alas que se hunden en el agua en una tranquila escena al lado del mar y la muerte no es más que un pequeño detalle en el paisaje. Incluso los colores ocultan el episodio. Brueghel pintó la carne de las piernas del muchacho en un tono blanquiazul que se funde con el azul verdoso del mar. Por el contrario, dibujó y pintó en colores vivos a un agricultor que ara sus campos, a un pastor que cuida de sus ovejas, a un pescador que arroja la red. Más que a las piernas que se hunden en el agua, el pintor atrae la vista del espectador a un barco que navega hacia una ciudad holandesa situada en la lejanía a la orilla del mar.

Un proverbio de la época decía que «ningún arado se detiene a causa de un hombre que muere» [38]. La gente que aparece en el paisaje de Brueghel no presta atención a la extraña y terrible muerte que sucede en el mar. Así, como ha dicho el poeta W. H. Auden, Brueghel pintó una vez más la falta de compasión del hombre por los demás.



Pieter Brueghel, *Paisaje con la caída de Ícaro,* 1558 (?). Musées Royaux des Beaux-Arts, Bruselas. Giraudon/Art Resources, N. Y.

El poema que Auden escribió acerca de la pintura, «Musée des Beaux Arts», dice:

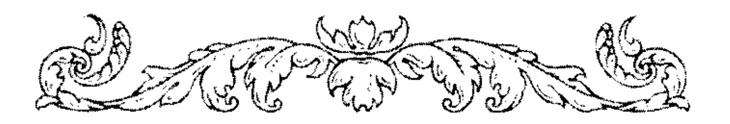
> En el *Ícaro* de Brueghel: como todo se aparta
> despreocupadamente del desastre; el labrador
> quizá oyera el chapoteo, el grito desamparado,
> pero para él no era una pérdida importante... [39]

Sin embargo, la pintura constituye uno de los paisajes más delicados que Brueghel pintó nunca. Irradia paz. La escena campestre es tan hermosa que nuestros ojos se desvían de la escena. Nos interesan más los colores que la muerte. La belleza de la pintura resulta represiva. El marchito páramo de *Jesucristo con la cruz a cuestas* ha desaparecido, la unidad de lugar y sufrimiento que caracteriza la *Flagelación* de Piero no existe. La sensación de lugar se ha convertido en un fin en sí misma. El hermoso Jardín del Edén ha sido restaurado.

Esta tercera pintura sugiere una resolución de las tensiones provo-

cadas por la vinculación al lugar generada por el mundo medieval. Desde luego, no de una forma programática. El *Paisaje con la caída de Ícaro* nos lanza a los extremos opuestos de la belleza y del horror intemporales. No es ni más ni menos que la imagen de un lugar en el que se han negado extraños acontecimientos y presencias ajenas. Esa negación se hizo cada vez más seductora, cuando las comunidades cristianas intentaron sobrevivir en un mundo cada vez más ajeno.

CAPÍTULO SIETE

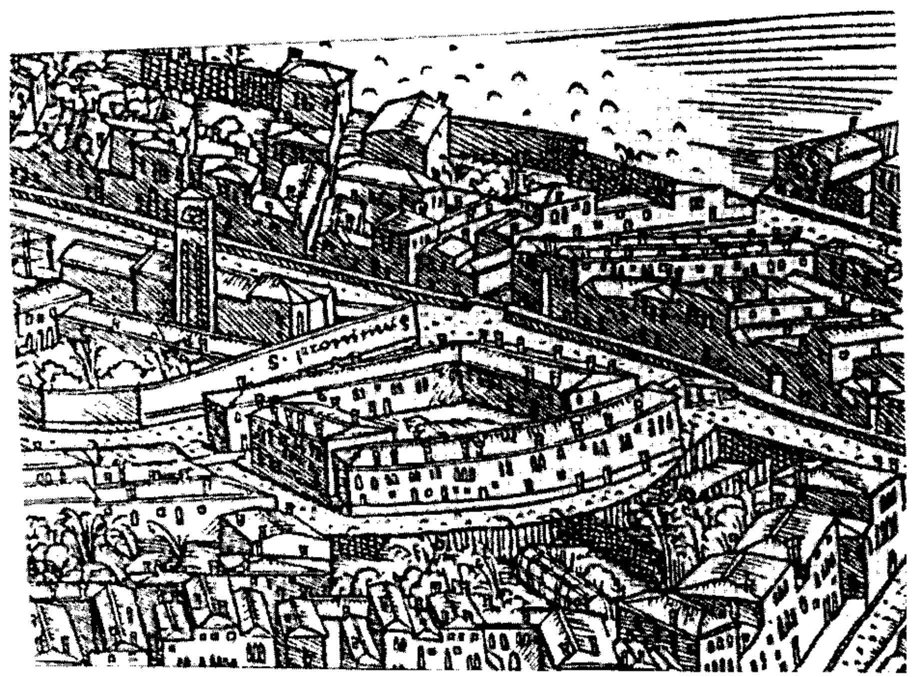


El miedo a tocar

El gueto judío en la Venecia renacentista

La trama de *El mercader de Venecia* (1596-97) de Shakespeare gira en torno a una circustancia que resulta extraña si nos detenemos a pensar en ella. Shylock, el rico prestamista judío de Venecia, ha prestado a Bassanio tres mil ducados por tres meses y Antonio, amigo de Bassanio, se ha comprometido a pagar la deuda a Shylock. Si no lo hace, Shylock, que odia a Antonio, el aristócrata cristiano, y todo lo que representa, desea como compensación una libra de carne de Antonio. Como suele suceder en las obras de teatro, la fortuna se vuelve contra de Antonio y los barcos que transportan toda su riqueza se van a pique en una tormenta. Lo extraño es que Antonio y las autoridades cristianas que aparecen en la obra de teatro se sientan obligadas a guardar la palabra dada a un judío.

Fuera del teatro, el público de Shakespeare trataba a los judíos como a animales medio humanos que merecían poco respeto legalmente. Sólo unos pocos años antes de que Shakespeare escribiera *El*



Grabado en madera del Gueto de Venecia, 1500. De Jacopo dei Barbari.

mercader de Venecia, se había negado protección legal al judío más importante de Inglaterra. El Dr. López, médico de Isabel I, fue acusado de haber participado en un complot para envenenarla. Pese a que la propia reina insistió en que el Dr. López fuera juzgado, la gente no necesitaba otra prueba más que su raza judía y el Dr. López fue linchado. En su obra, Shakespeare combina estos prejuicios convirtiendo al prestamista judío en un caníbal.

De esta manera hubiera sido de esperar que el Duque *(Dogo)* de Venecia apareciera como un poderoso *deus ex machina* y encarcelara al caníbal o, al menos, declarara inmoral el contrato y por lo tanto desprovisto de validez. Sin embargo, cuando uno de los personajes secundarios del *Mercader de Venecia* dice que está seguro de que el duque va a resolver las cosas de esa manera, Antonio responde que «el Duque no puede oponerse al curso de la ley» [1]. El poder que Shylok esgrime contra Antonio es el derecho emanado del contrato. Una vez que ambas partes se han «comprometido libremente», no importa nada más. El duque así lo reconoce cuando habla con Shylock porque todo lo que puede hacer es interceder ante éste, que, seguro de sus derechos, hace oídos al poder supremo de la ciudad. Porcia, la mujer

que eventualmente cortará el nudo gordiano, declara que «no hay poder en Venecia que pueda alterar un decreto establecido» [2].

La trama de *El mercader de Venecia* parece mostrar el poder de las fuerzas económicas que se formaron en la universidad medieval y en otras sociedades. Los derechos monetarios de Shylock gobiernan y el estado no puede oponerse a ellos. En efecto, la obra muestra una nueva extensión del poder económico, así como del poder vinculante de un contrato una vez que, como Antonio y Shylock, las partes se han puesto de acuerdo sobre el mismo.

Además, la fuerza económica del judío ataca a la comunidad cristiana de los asediados venecianos de Shakespeare. Antonio ha aceptado generosamente ayudar a su amigo Bassanio. A diferencia de Shylock, Antonio no pide nada a cambio, lo que siente es compasión por la suerte de Bassanio. Los venecianos de Shakespeare son caballeros ingleses haciendo negocios. Estos venecianos ideales reparecen de muchas maneras en otras obras de Shakespeare. En *El sueño de una noche de verano*, por ejemplo, cuando la compasión cristiana arregla las cosas al final. Pero Venecia tenía un significado especial para Shakespeare y sus contemporáneos.

Venecia era indudablemente la ciudad más internacional del Renacimiento. Gracias al comercio, se había convertido en la puerta entre Europa y Oriente y entre Europa y África. Los ingleses y los europeos continentales tenían la esperanza de poder construir flotas como la veneciana y beneficiarse así del comercio internacional. Aunque en la última década del siglo XVI, cuando Shakespeare escribió *El mercader de Venecia*, la riqueza de Venecia en realidad estaba empezando a desvanecerse, su imagen en Europa era la de un puerto acaudalado y lujoso. Shakespeare se pudo haber formado esta imagen de la ciudad por libros como *Un mundo de palabras* del expatriado italiano Juan Florio, o por la música de otro expatriado, Alfonso Ferrabosco. Un poco más tarde, el público de Shakesperare habría visto las influencias del gran arquitecto veneciano Palladio sobre la arquitectura de Inigo Jones.

La sociedad veneciana parecía una ciudad de extraños con numerosos extranjeros que iban y venían. Los isabelinos imaginaban Venecia como un lugar de enormes riquezas ganadas por el contacto con estos paganos e infieles, de riquezas procedentes de negocios con el Otro. Pero, a diferencia de la antigua Roma, Venecia no era un poder territorial. Los extranjeros que iban y venían por Venecia no eran miembros de un imperio o de una nación-estado. Los residentes extranjeros que había en la ciudad —alemanes, griegos, turcos, dálmatas, así

como judíos— tenían vedada la ciudadanía oficial y vivían como emigrantes permanentes. El contrato era la clave para abrir las puertas de la riqueza en esta ciudad de extraños. Como declaró Antonio:

> *Porque la comodidad que los extranjeros disfrutan*
> *entre nosotros en Venecia, si se les negara,*
> *perjudicará mucho la justicia del estado,*
> *puesto que el comercio y el beneficio de la ciudad*
> *derivan de todas las naciones*[3].

En la Venecia real donde Shakesperare situó su obra, buena parte de la acción de la historia habría resultado imposible. En un momento concreto Antonio invita a cenar a Shylock. En la obra, el judío rehúsa; en la Venecia real, no hubiera tenido opción. Un prestamista judío real vivía en el gueto que los venecianos construyeron para los judíos en el siglo XVI. Al amanecer se le permitía que saliera del gueto, situado en el límite de la ciudad, y se dirigía al distrito financiero, en torno al puente levadizo de madera de Rialto, cerca del centro de la ciudad. Cuando llegaba el crepúsculo, debía regresar al abarrotado gueto. Al caer la noche se corría el cerrojo en sus puertas, se cerraban los postigos de sus casas y la policía patrullaba el exterior. El adagio medieval *«Stadt Luft macht frei»* dejaría un regusto amargo en la boca del judío, pues el derecho de hacer negocios en la ciudad no proporcionaba una libertad más general. El judío que contrataba como un igual vivía como un hombre segregado.

En esa Venecia real, el ideal de una comunidad cristiana estaba entre el sueño y la ansiedad. Las impurezas de la diferencia obsesionaban a los venecianos: albanos, turcos, griegos y cristianos occidentales como los alemanes se veían segregados en edificios vigilados o en otros recintos. La diferencia obsesionaba a los venecianos, pero ejercía un poder seductor.

Cuando encerraron a los judíos en el gueto, los venecianos pretendían y creían que estaban aislando una enfermedad que había infectado a la comunidad cristiana, porque identificaban a los judíos en particular con los vicios que corrompían el cuerpo. Los cristianos temían tocar a los judíos. Se pensaba que los cuerpos judíos eran portadores de enfermedades venéreas y que contenían más poderes misteriosamente contaminantes. El cuerpo judío era impuro. Un pequeño detalle del ritual de los negocios revelaba la desazón que provocaba el tacto. Mientras que entre cristianos un contrato se sellaba con un beso o con un apretón de manos, con los judíos se cerraban con una

inclinación, de tal manera que los cuerpos no tuvieran que tocarse. El propio contrato que Shylock cierra con Antonio, el pago en carne, revelaba el temor de que el judío contaminase un cuerpo cristiano utilizando el poder de su dinero.

En el periodo medieval, la Imitación de Cristo hizo que las personas tuvieran más empatía con el cuerpo, especialmente con el cuerpo sufriente. El temor de tocar a los judíos representa el límite de esa concepción de un cuerpo común. Más allá de ese límite se alzaba una amenaza —una amenaza redoblada porque la impureza del cuerpo ajeno estaba asociada con la sensualidad, con el señuelo de lo oriental, con un cuerpo liberado de los frenos cristianos. Tocar al judío contamina pero seduce. El espacio segregado del gueto representaba un compromiso entre la necesidad económica de tratar con los judíos y la aversión que despertaban, entre la necesidad práctica y el miedo físico.

La construcción del gueto se produjo en un momento crucial para Venecia. Los gobernantes de la ciudad habían perdido una gran ventaja en el comercio y sufrido una grave derrota militar varios años antes. Estos reveses fueron atribuidos a la condición de la moral de la ciudad, a los vicios corporales provocados por la misma riqueza que ahora se les escurría entre los dedos. En esta campaña moral para reformar la ciudad tiene su origen el plan del gueto. Al segregar a aquellos que eran diferentes, para no tener que tocarlos ni verlos, los padres de la ciudad tenían la esperanza de que la paz y la dignidad regresarían a su ciudad. Ésta es la versión veneciana de aquella plácida evasión onírica que contemplamos en el *Paisaje con caída de Ícaro* de Brueghel.

Hoy es fácil imaginar que los judíos siempre habían vivido en Europa aislados en un gueto. Desde luego, tras el Concilio laterano de 1179, la Europa cristiana había intentado evitar que los judíos vivieran con los cristianos. En todas las ciudades europeas que albergaban colonias de judíos, como Londres, Frankfurt y Roma, éstos fueron obligados a vivir aparte. Roma tipificaba el problema de que se respetara el edicto del Concilio laterano. Roma tenía lo que ahora se denomina su gueto desde el inicio de la Edad Media. Se colocaron verjas en ciertas calles del barrio judío de la Roma medieval, pero el tejido urbano era demasiado confuso para que los judíos quedaran completamente aislados. En Venecia, el carácter físico de la ciudad por fin permitió obedecer la norma prescrita por el Concilio laterano. Venecia era una ciudad edificada sobre el agua, de manera que los bloques de edificios quedaban separados en un vasto archipiélago de islas. Al construir el gueto judío, los padres de la ciudad se sirvieron

del agua para reforzar la segregación: el gueto era un grupo de islas en torno al cual los canales se convirtieron en una especie de foso.

Si los judíos venecianos sufrieron por la pugna para imponer una comunidad cristiana sobre el mosaico económico, no lo hicieron como víctimas pasivas. La formación del gueto judío cuenta la historia de un pueblo que fue segregado pero que entonces creó nuevas formas de vida comunitaria a partir de esa misma segregación. Ciertamente los judíos de la Venecia renacentista obtuvieron un cierto grado de autodeterminación en los guetos. Además, la ciudad protegió a algún judío o a algún turco contra las turbas cristianas en Cuaresma o en otras épocas de gran fervor religioso, siempre que el no cristiano estuviera en el espacio reservado al extraño.

La segregación incrementó la Alteridad cotidiana del judío e hizo aún más enigmáticas las vidas no cristianas para los poderes dominantes. En cuanto a los judíos mismos, el gueto aumentó los riesgos del contacto con el mundo exterior: su propia naturaleza judía parecía en peligro cuando se aventuraban fuera del gueto. Durante más de tres mil años los judíos habían sobrevivido en pequeñas células mezclados con sus opresores. Era un pueblo sostenido por su fe no importa donde vivieran. Ahora los vínculos de la fe en este Pueblo de la Palabra comenzaron requerir un lugar propio donde pudieran ser judíos.

Comunidad y represión: los cristianos de Venecia intentaron crear una comunidad cristiana segregando a quienes eran diferentes, a partir del temor a tocar los cuerpos extraños y seductores. La identidad judía quedó así unida a esa misma geografía de la represión.

1. VENECIA COMO IMÁN

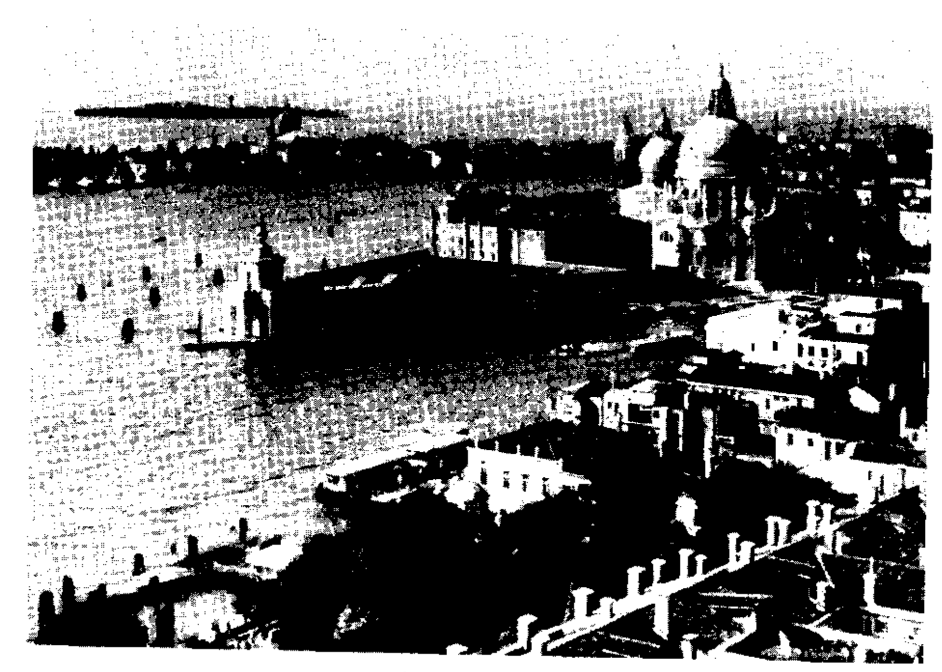
Henri Pirenne criticó a Max Weber por negar que las ciudades medievales fueran lugares permeables al comercio, con toda la ambigüedad y mezcolanza que el comercio a larga distancia incorpora a la vida de una ciudad. El gran ejemplo de Pirenne relacionado con la ciudad vista como un imán podría haber sido Venecia. El tráfico de especias indicaba la clase de comercio que convirtió a Venecia en acaudalada al precio de atraer a los judíos y a otros extranjeros a la ciudad.

La primera especia que controló Venecia fue la sal, el medio más elemental de conservar alimentos. Al inicio de la Edad Media, los venecianos secaban sal en las marismas costeras y después la vendían localmente. Esto exigía el control de la tierra. Los venecianos se hicieron más ricos comerciando en especias como el azafrán, que, al igual que el tráfico en tejidos y algodón, procedía de muy lejos. El mercado local inmediato del azafrán era reducido, pero el europeo era inmenso. Este tipo de comercio dependía más del control de los mares que de la posesión de la tierra. El azafrán, el comino y el enebro crecían en la India y en otros países de Oriente, y Venecia actuaba, en la expresión de William McNeill, como la «bisagra de Europa» para traerlas a Occidente [4].

En una fecha tan temprana como el año 1000, Venecia se había establecido como el poder dominante de todo el mar Adriático, por donde pasaba una de las rutas a Jerusalén. Venecia se convirtió así en una ciudad de paso para las Cruzadas europeas a Tierra Santa. Después de la Tercera Cruzada, la ciudad había adquirido derechos de comercio con Oriente y los utilizó para importar especias: pimienta, que en parte procedía de la India y en parte de la costa oriental de África, a través del puerto egipcio de Alejandría; azafrán y nuez moscada de la India, y canela de Ceilán. Los cruzados habían regresado de Oriente con el gusto por estas especias en el recuerdo y su introducción cambió la dieta europea. El comercio de especias se convirtió en una parte tan importante de la economía veneciana que se crearon organismos especiales, tales como la Oficina del Azafrán, para regularlo. En 1277, Génova, la rival de Venecia, comenzó a enviar convoyes anuales de artículos a Brujas y otros puertos del Canal de la Mancha en el norte de Europa. Muchos de esos artículos habían entrado en Europa por el puerto de Venecia y ésta no tardó en establecer su propio comercio con el norte de Europa a través de Inglaterra.

Venecia organizó el comercio a través de agrupaciones temporales de familias individuales de comerciantes y el estado veneciano: «Las agrupaciones temporales carecían de la permanencia de la moderna sociedad anónima y tenían unos objetivos muy limitados —observa el moderno historiador Frederick Lane—, sólo se mantenían hasta haber realizado el viaje o la venta de la carga» [5]. Un número reducido de grandes familias dirigían estas agrupaciones temporales. La familia Grimani, por ejemplo, obtuvo el 20 por ciento de los beneficios de ese año, unos 40.000 ducados [6]. La principal manufactura de Venecia eran los barcos para estas travesías.

Las especias y otros artículos eran transportados en una clase especial de galeras mercantes, que eran impulsadas por doscientos remeros en la cercanía de tierra firme y por vela sólo en alta mar. Más largas y anchas que las galeras militares, estas naves viajaban en



La aduana de Venecia.

convoyes que recibían el nombre de *muda*. La ciudad era la propietaria de las galeras y las alquilaba a comerciantes como los Grimani, que a su vez arrendaban espacio en los enormes barcos a comerciantes en especias menos importantes. A veces el convoy de galeras partía de Venecia para recoger su carga en la costa meridional del Mediterráneo, pero los costes y la estructura de las galeras gigantes las hacían más rentables para viajes más largos, penetrando en el mar Negro a través del Estrecho del Bósforo. En la costa oriental del mar Negro, el convoy recogía especias llevadas por tierra desde la India y Ceilán. Entonces la flotilla de barcos regresaba convertida en un codiciable objetivo. En el siglo XIV, antes del auge del poder turco, el peligro principal eran los piratas. En años posteriores, los barcos repletos de su preciosa carga también tenían que burlar a los atacantes turcos. El drama de Shakespeare partía por lo tanto de una amenaza real.

Si el barco conseguía sobrevivir en el mar, cruzaba el Adriático, atravesaba los bancos de arena en el extremo de la laguna veneciana y entraba en la ciudad. El agua de la laguna y los bancos de arena eran las defensas más efectivas que Venecia podía tener contra una invasión extranjera, ya que controlaban rígidamente el acceso de los barcos. La catedral situada en la plaza de San Marcos servía de orientación a las naves. Cuando el convoy se aproximaba, los barcos del servicio de aduanas salían a recibirlo y los funcionarios de aduanas lo abordaban. El tamaño de estas galeras comerciales les impedía que se adentraran en la principal vía acuática de Venecia, el Gran Canal. La carga era transferida a barcos más pequeños que procedían a desembarcarla a lo largo del Gran Canal y de sus tributarios.

En el momento en que los barcos regresaban al puerto a salvo, los funcionarios se agolpaban a su alrededor y sus artículos eran evaluados y sometidos al pago de impuestos. Esta supervisión era la vida misma del puerto veneciano y la forma física de la ciudad la hacía posible de varias maneras. El angosto estrecho de entrada a la laguna, el promontorio del edificio de aduanas, la importante entrada del Gran Canal permitían que el gobierno ejerciera un control tanto ocular como legal. El gobierno tasaba la carga de especias y fijaba los impuestos correspondientes a los barcos que después recorrían el Mediterráneo, los más grandes de los cuales cruzaban el Estrecho de Gibraltar y continuaban navegando en dirección a Portugal, Francia, Inglaterra y los países del norte.

Los intermediarios de este sistema eran los comerciantes, financieros y banqueros apiñados en torno al puente de Rialto, que cruzaba el Gran Canal un kilómetro y medio más allá de la gran plaza de San Marcos. Allí es donde Shakespeare situó a Shylock: «El banquero... se sentaba detrás de un banco bajo el pórtico de una iglesia en el Rialto, con un gran diario abierto delante de él. El pagador daba instrucciones orales al banquero para que realizara una transferencia a la cuenta de la persona a la que se pagaba» [7]. Los fondos del banquero era sacos de oro o monedas de plata. Los vales escritos y el dinero impreso eran menos utilizados, pues los comerciantes procedían de lugares donde tendrían dudas considerables acerca del valor de un trozo de papel impreso en una lengua extranjera. Los edificios que rodeaban el Rialto estaban llenos de cámaras acorazadas donde el banquero guardaba su oro o joyas. El Rialto también se llenaba todos los días de murmuraciones y rumores, pues los intermediarios operaban sin demasiada información acerca de lo que pasaba en mares lejanos.

«Su palabra es su compromiso»: de manera similar a como se desarrollaron posteriormente los negocios en la City de Londres, los corredores apiñados en torno al puente del Rialto se basaban en acuerdos informales, verbales. La confianza verbal estaba ligada al empleo de capitales no registrados ni sometidos a impuestos, que los corredores deseaban hurtar al control del estado. Para ello consignaban en el papel lo menos posible, y así también podían trampear con las re-



Un prestamista judío. De G. Grevembroch, *Atavíos de los venecianos*; Museo Civico Correr, Venecia.

gulaciones estrictas que controlaban la entrada y salida de barcos de la ciudad. Negocios ilegales, por lo tanto, pero no deshonrosos. «Su palabra es su compromiso» se desarrolló en pequeños rituales —rituales de café— en torno al puente del Rialto, por donde merodeaban los testigos profesionales, cuyas únicas mercancías eran la honra-

dez y el silencio. Aunque el Dogo deseaba favorecer a Antonio, el problema de éste con Shylock era: «Le he dado mi palabra».

Las peripecias del tráfico de especias también ejemplifican las fuerzas que entraron en liza cuando los venecianos comenzaron a crear el gueto. En 1501 los venecianos se enteraron de que los portugueses habían abierto una ruta marítima hacia la India, bordeando el extremo meridional de África, una ruta que desplazaría a Venecia del comercio de especias con la Europa del norte y occidental. En palabras de un coetáneo, Girolamo Priuli, fueron «las peores noticias que podía recibir la república de Venecia, salvo la de la pérdida de nuestra libertad» [8]. Esta ruta, más segura, aunque más larga, entre Oriente y Occidente se abrió en un momento en el que los venecianos se dieron cuenta de que los turcos podían encerrarlos en su propio mar, el Adriático. Entonces comenzó una década desastrosa.

A lo largo del siglo XV los venecianos habían intentado asegurar su posición ante las incertidumbres del comercio internacional creando un imperio terrestre en el norte de Italia. Tradicionalmente, la ciudad de Mestre en la laguna veneciana había sido el vínculo principal con la *terra firma*. Los venecianos se habían apoderado de ciudades como Verona, Vicenza y Padua. Ahora, en la primavera de 1509, iban a perderlas en el espacio de pocas semanas. Los franceses y otras potencias derrotaron a los venecianos en Agnadello, cerca de Lodi, el 14 de mayo de 1509. Tres semanas después los venecianos podían oír a los ejércitos extranjeros a tres millas de la *terra firma* de la laguna. Eclipsados en el mar, amenazados por los infieles, confinados en su isla-ciudad, el resultado de estos golpes fue una ciudad que sentía «una pérdida repentina del equilibrio en la valoración de sus propias energías —en palabras del historiador contemporáneo Alberto Tenenti— con la consiguiente desestabilización del sentido subjetivo del tiempo y del espacio» [9].

Entonces, los judíos comenzaron a buscar refugio en Venecia. Como resultado de las guerras de la Liga de Cambrai en 1509, unos quinientos judíos huyeron de Padua y Mestre. La ciudad imán parecía ofrecerles seguridad. Los judíos habían huido de Alemania a la Italia del norte desde 1300, cuando unos graves pogromos habían enviado oleadas de refugiados a Padua y Verona, y un reducido número a Venecia. Desde el 1090 vivían en Venecia judíos askenazíes y su número aumentó después de que los judíos sefardíes fueron expulsados de España en 1492. Estos judíos medievales eran en su mayoría

pobres: buhoneros y negociantes en artículos de segunda mano. La única profesión liberal que les estaba abierta era la medicina. De estos judíos anteriores al desastre muy pocos eran prestamistas y la banca de la ciudad estaba mayoritariamente en manos de venecianos y cristianos extranjeros. No obstante, un número considerable de los judíos que huyeron a Venecia después del desastre de Agnadello se habían enriquecido prestando dinero y llevaron consigo diamantes, oro y plata. Además, también huyó un reducido número de eminentes médicos judíos. Estos prestamistas y médicos judíos, pertenecientes a una clase acomodada, se convirtieron en refugiados considerablemente visibles, pues tenían más relaciones con los cristianos de la comunidad veneciana.

2. LOS MUROS DEL GUETO

Cuerpos corruptos

En los siete años que pasaron entre el desastre de Agnadello y la construcción del primer gueto judío en Venecia, al odio que despertaba la creciente presencia de los judíos se sumó una campaña en favor de la reforma moral de la propia Venecia, como si las derrotas de la ciudad en el mundo obedecieran a su podredumbre moral. Los ataques contra los judíos fueron dirigidos, entre otros, por Fray Lovato de Padua. Sus dotes oratorias provocaron en 1511 que los venecianos destruyeran los hogares de los judíos que vivían cerca del Campo de san Pablo. Dos años antes había abogado en favor de hacerse con todo el dinero de los prestamistas «y no dejarles nada para vivir» [10]. Al mismo tiempo, escribe el historiador Felix Gilbert, «la idea de que la corrupción moral era la razón decisiva de la decadencia del poder veneciano era defendida no sólo por ciudadanos particulares, sino que era una tesis propugnaba y reconocida oficialmente» [11].

La sensualidad era un elemento crucial en la imagen de Venecia que se tenía en Europa y en la que los venecianos tenían de sí mismos. Las fachadas de los grandes palacios a lo largo del Gran Canal estaban ricamente ornamentadas y la luz reflejaba sus colores en el agua ondulada. Las fachadas eran distintas, pero de altura más o menos uniforme, de manera que formaban un muro ornamentado a lo largo de una calle ininterrumpida. El canal mismo estaba repleto de góndolas, que en el Renacimiento frecuentemente iban pintadas de vivos colores rojo, amarillo y azul, en lugar del negro que después se

convertiría en obligatorio, y que llevaban tapices y banderas tejidas con hilos de oro y plata.

Las estructuras cristianas relacionadas con el placer corporal se habían relajado en los días de la prosperidad veneciana. Existía una floreciente subcultura homosexual dedicada al travestismo, jóvenes que, reclinados en las góndolas que surcaban los canales, no iban cubiertos más que por joyas de mujer. El tráfico de especias también reforzó la imagen de una ciudad sensual, pues se pensaba que las especias como el azafrán eran afrodisiacos, además de sazonadores que hacían digeribles los alimentos pasados, rancios o podridos. Por encima de todo, la prostitución florecía en el puerto.

La actividad de las prostitutas extendió una nueva y terrible enfermedad, la sífilis, que apareció en Italia en 1494. Casi desde el mismo momento de su aparición, la sífilis se cobró numerosas víctimas, tanto hombres como mujeres. No tenía nombre, diagnóstico ni tratamiento seguros. Se reconocía que se transmitía sexualmente pero la fisiología del contagio era misteriosa. Como señala la historiadora Anna Foa, para la cuarta década del siglo XVI, los europeos habían decidido que la aparición de la sífilis en el Viejo Mundo tenía algo que ver con la conquista del Nuevo Mundo y atribuían los orígenes de la enfermedad a los indios americanos, tomando los viajes de Colón como un jalón histórico [12]. Pero en la generación anterior, la explicación más extendida sostenía que los judíos habían diseminado la sífilis por Europa al ser expulsados de España en el año crucial de 1492.

El cuerpo de los judíos parecía albergar una miríada de enfermedades debidas a sus prácticas religiosas. Segismundo de Contida Foligno relacionaba la sífilis con el judaísmo por la propensión de los judíos a la lepra. En algún momento antes de 1512 explicaba así dicha relación: «Los judíos, dado que se abstienen del cerdo, padecen más la lepra que otros pueblos»; segundo, «la Sagrada Escritura... pone de manifiesto que la lepra era una señal que revelaba una incontinencia incluso más vil: de hecho, comenzaba a manifestarse en los genitales»; luego «esta enfermedad [la sífilis] procedía... de los *Marrani*», los judíos expulsados de España [13]. La relación entre la sífilis y la lepra en tales explicaciones tenía una importancia para esta primera generación de víctimas que a nosotros no nos resulta tan evidente. Como se pensaba que la lepra se contagiaba cuando una persona tocaba las llagas de un leproso, se podía contraer la sífilis no sólo durmiendo con una prostituta, sino también tocando el cuerpo de un judío.

El 13 de marzo de 1512, el senado de Venecia, a propuesta de Giovanni Sanuto, votó un decreto cuya finalidad era «aplacar la cólera de nuestro Señor» evitando un «gasto inmoderado y excesivo». El decreto definía la reforma moral en términos de una nueva disciplina corporal. El decreto de 1512 pretendía acabar con la exhibición de sensualidad: se reguló las joyas que podían llevar los hombres y las mujeres. «Se prohibieron los materiales transparentes y [las mujeres] no podían llevar encajes. A los hombres se les prohibían los atavíos que aumentaran el atractivo físico. Las camisas debían cubrir toda la parte superior del cuerpo y cerrarse ajustadamente alrededor del cuello» [14].

Quince años antes de que los venecianos promulgaran sus leyes contra la sensualidad, el monje Jerónimo Savonarola había dirigido una campaña similar contra las «vanidades» de Florencia, después de que la ciudad hubiera sido derrotada también por una potencia extranjera en 1494. En Florencia, como más tarde en Venecia, «la derrota ignominiosa y el revés inexplicable necesariamente se consideraron señales de desaprobación de Dios» [15]. Como Sanuto, Savonarola también propugnó un código de comportamiento sexual más estricto y la renuncia a las joyas, los perfumes y los vestidos de seda para mejorar la suerte de la ciudad. Sin embargo, el ataque de Savonarola contra el cuerpo sensual fue presentado como una recuperación de las virtudes supuestamente severas de la primitiva república de Florencia. El rechazo veneciano al cuerpo sensual no pudo ser articulado en los mismos términos. La suerte de esa ciudad estaba demasiado vinculada al placer. Además, muchos de los cuerpos insalubres de Venecia eran paganos e infieles que nunca hubieran podido tener un lugar en una comunidad cristiana.

El ataque veneciano contra los judíos estuvo íntimamente asociado con el rechazo a la sensualidad corporal. La sífilis fue uno de los ejes del ataque, pero la manera en que los judíos ganaban dinero también fue un factor en la discusión y la decisión. Los judíos hacían dinero mediante la usura y ésta tenía una relación directa con el vicio corporal.

Tal y como se practicó en Venecia desde el siglo XII en adelante, la usura consistía en prestar dinero a tasas de interés del 15 al 20 por ciento, inferiores en general a los intereses cargados en el París de finales de la Edad Media. La usura contrastaba con el préstamo honorable, que tenía una tasa de interés más baja y variable. Además, un préstamo honorable era aquel en el que el prestamista no se quedaba con la garantía, si ello significaba la ruina del prestatario. Por el contrario, como en las bancarrotas modernas, el cobro de un préstamo dudoso significaba renegociar las relaciones entre acreedor y deudor en futuras transacciones.

A los cristianos medievales la usura les parecía un «robo de tiempo». Se formuló incluso una acusación más antigua contra la usura: su conexión con el sexo. En la *Política*, Aristóteles había condenado la usura como «una ganancia procedente del dinero mismo», como si el dinero pudiera parir como un animal [16]. «Durante los siglos XIII y XIV —escribe el sociólogo Benjamin Nelson— [la definición de la usura] se configuró a partir de la analogía con la prostituta en el burdel» [17]. Un contemporáneo de Shakespeare declaró en *Los siete pecados capitales de Londres*, que «el usurero vive del libertinaje del dinero y es un alcahuete de sus propias bolsas» [18]. Se pensaba que los judíos que prestaban dinero se dedicaban a la usura, y que, por lo tanto, eran como prostitutas. Otro crítico cristiano de los judíos escribió que el usurero «entrega su dinero a un acto antinatural de procreación» [19]. Además, la pecaminosa práctica de la usura entre los judíos no se purgaba con la confesión. En Venecia, este estereotipo económico coexistía con el esfuerzo oficial por purificar los cuerpos de los venecianos y recuperar así la buena fortuna de la ciudad-estado.

Los doctores refugiados en Venecia irritaban a los cristianos de una manera incluso más directa. Tocar es una experiencia corporal profundamente codificada en la cultura cristiana. «La imagen de tocar, desde que Eva tocó a Adán... pasando por la seducción de Betsabé o el toque purificador del ministerio de Cristo que limpia a María Magdalena —afirma el historiador Sander Gilman— aparece en todas las representaciones bíblicas relacionadas con la sexualidad» [20]. Para santo Tomás, el sentido del tacto era el más bajo de los sentidos corporales [21]. Aunque el contacto físico de los judíos parecía una infección sexual, en la medida en que éstos eran asociados en la mentalidad popular con la difusión de la sífilis, se llamaba a médicos judíos para tratar la enfermedad. El médico se convirtió en la mentalidad popular en algo inseparable de la corrupción de la propia enfermedad. En 1520 Paracelso clamaba contra los judíos que «limpian [a los sifilíticos], los untan, los lavan y realizan toda clase de engaños impíos». Una vez más, los judíos eran asociados en su impureza con la lepra: «Los judíos eran más propensos a contraer [la lepra] que ningún otro pueblo... porque no tenían lino ni baños domésticos. Este pueblo era tan negligente en lo que se refería a la limpieza y a las buenas costumbres que sus legisladores se vieron obligados a promulgar una ley que les obligaba incluso a lavarse las manos» [22]. Tales eran los riesgos de ser tratado por un médico judío, un hombre



Un médico judío ataviado para atender a las víctimas de la peste. La vestimenta le protege a él de los vapores de la peste y a otras personas de su aliento, y resalta sus cualidades inhumanas. De Grevembroch, *Atavíos de los venecianos*, Museo Civico Correr, Venecia.

constantemente expuesto a las enfermedades sexuales, un médico que no se lavaba las manos salvo cuando se lo ordenaban.

El estudio del prejuicio religioso no es un ejercicio de racionalidad. El deseo de pureza, ha escrito la antropóloga Mary Douglas, expresa los temores de la sociedad. En particular, la aversión a sí mismo que sienta un grupo puede «migrar» para terminar vinculándose a un grupo que representa lo impuro [23]. Tal migración se produjo en Venecia tras la derrota de Agnadello. Los venecianos creían que estaban amenazados por la decadencia sensual y trasladaron este desprecio a los judíos.

Este desplazamiento también tuvo un carácter clasista —según se definían éstas en la Venecia del Renacimiento. La ciudad estaba dividida en tres grupos: aristócratas *(nobili)*, burgueses ricos *(cittadini)* y gente corriente *(populani)*. La guerra a la sensualidad iba dirigida contra los *nobili*, que representaban aproximadamente el 5 por ciento de la población, y algunos de los hijos de los *cittadini*, que en el 1500 sumaban otro 5 por ciento de la población, de un total de unos 120.000 habitantes. El resentimiento contra el lujo y el resentimiento contra la aristocracia eran inseparables: la inmoralidad de los ricos ociosos había provocado que la cólera de Dios descendiera sobre la industriosa ciudad. En esa época había en Venecia entre 1.500 y 2.000 judíos. Así, la purga se centró en pequeños sectores de la cúspide y en un ambiguo y reducido grupo de la base. Aunque los usureros y médicos judíos eran económica y prácticamente importantes, culturalmente se encontraban por debajo de la masa de *populani* cristianos. Como suele suceder en las purgas, las minorías se hicieron simbólicamente más numerosas y notorias que su cifra real.

Esta notoriedad simbólica produjo una explosión el 6 de abril, Viernes Santo, de 1515. En general, los judíos se mantenían apartados de la vista durante la Cuaresma. Este Viernes Santo, una fecha doblemente triste a causa de las derrotas venecianas, se aventuraron a salir unos pocos judíos de la reducida minoría de la ciudad. A un veneciano le pareció que «desde ayer están en todas partes y es algo terrible; y nadie dice nada porque, a causa de la guerra, [los judíos] son necesarios y por lo tanto hacen lo que les parece» [24]. Inmediatamente se pidió la confiscación de las propiedades judías para financiar una nueva campaña militar o la expulsión de los judíos de la ciudad. Pero los judíos no podían ser expulsados. El propio interés económico no lo permitía. En palabras de un importante ciudadano, «los judíos son aun más necesarios que los banqueros para una ciudad, y especialmente para ésta» [25]. Incluso los judíos pobres eran necesarios para la

ciudad, por ejemplo, los que comerciaban con bienes de segunda mano. (En 1515 el gobierno otorgó la licencia oficial a nueve tiendas judías de este tipo.) Todos los judíos pagaban impuestos elevados.

En estas circunstancias, Venecia buscó una solución espacial para los cuerpos judíos impuros pero necesarios. Optó, en palabras del historiador Brian Pullan, por «la segregación, aunque no la expulsión, de la comunidad judía» [26]. La pureza de la masa quedaría garantizada por el aislamiento de la minoría. Así hizo por primera vez acto de presencia uno de los grandes temas de la sociedad urbana moderna. La «ciudad» quedó establecida como una entidad legal, económica y social demasiado amplia y variada como para vincular a todos sus habitantes. Una «comunidad» emocionalmente intensa exigiría la división de la ciudad. Los venecianos actuaron movidos por este segregador concepto de comunidad sirviéndose de su propia geografía.

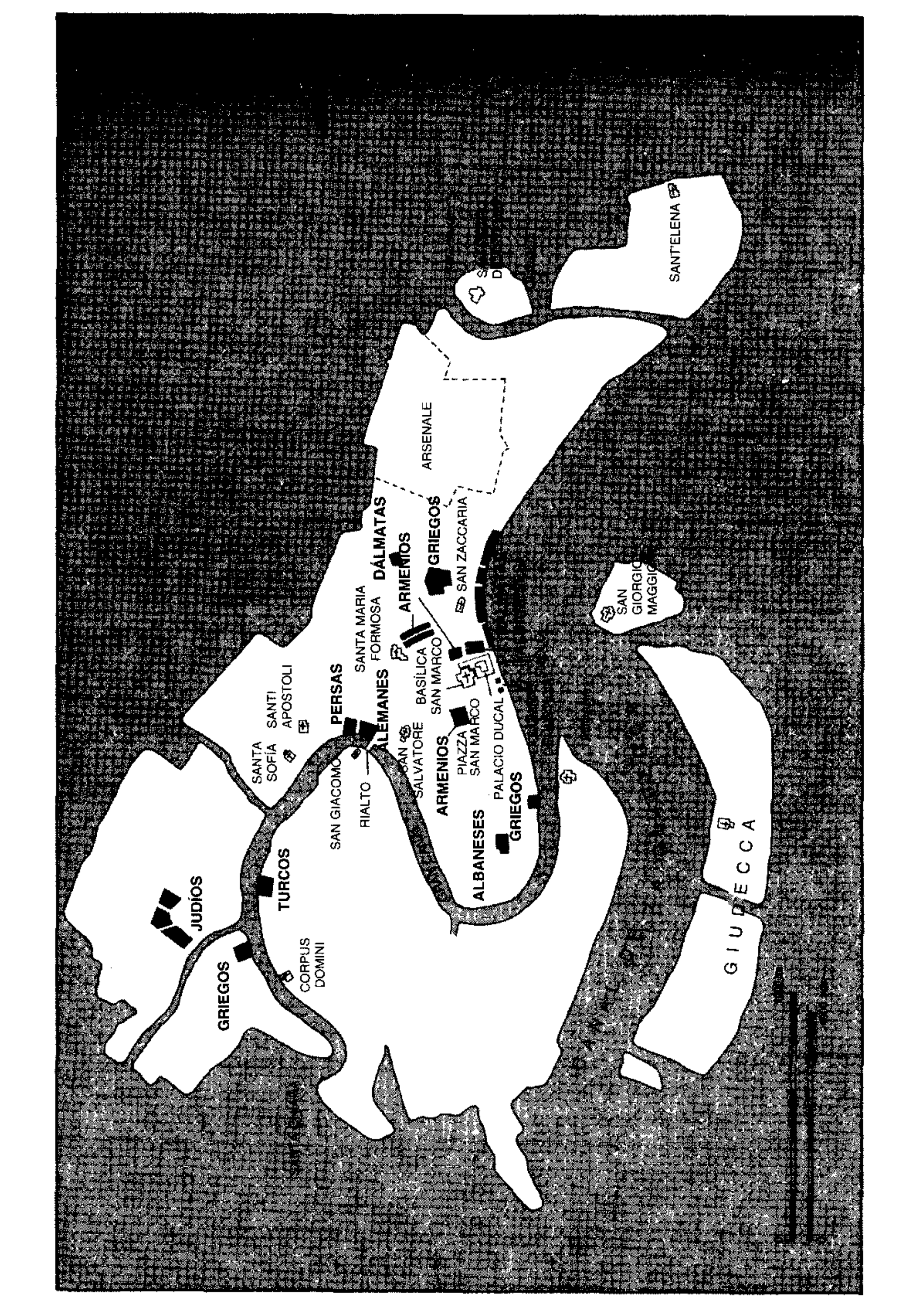
El preservativo urbano

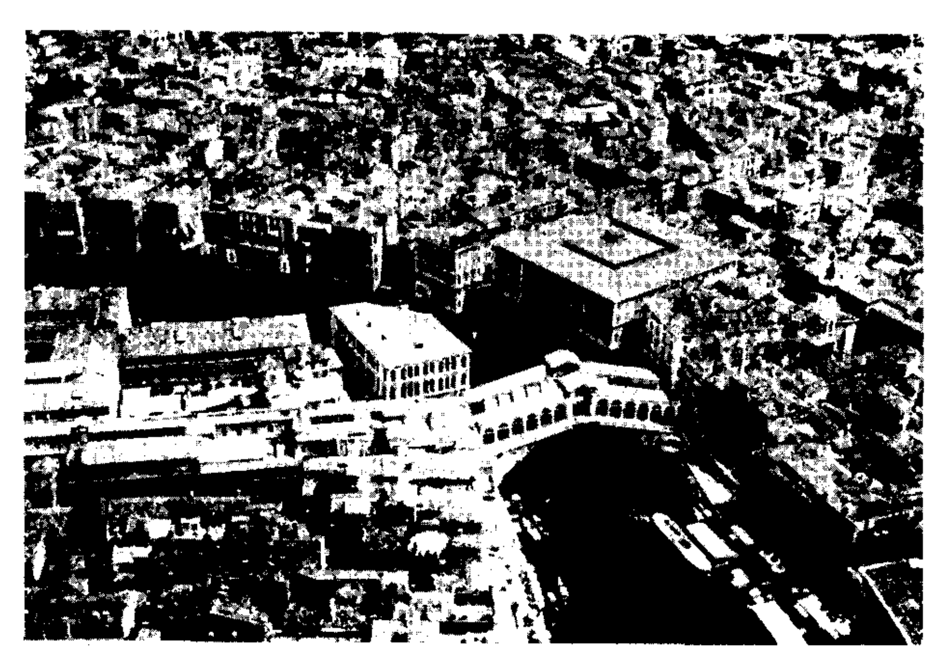
Los judíos no fueron el primer grupo marginal al que los venecianos encerraron en un espacio profiláctico. Los griegos, los turcos y otros grupos étnicos también estaban segregados. Quizá los menos controvertidos de los segregados eran los alemanes, que, a fin de cuentas, eran correligionarios cristianos. La relación entre Alemania y Venecia era obvia para Shakespeare cuando hace decir a Shylock en *El mercader de Venecia:* «Un diamante perdido [que] me costó mil ducados en Frankfurt» [27].

En la época de Shakespeare, el comercio con Alemania había adquirido una enorme importancia para Venecia. Los alemanes acudían a Venecia para vender, además de para comprar. En 1314, los venecianos decidieron concentrar a todos los alemanes en un edificio para asegurarse de que pagaban los impuestos. Los alemanes se registraban con sus bienes y debían vivir y trabajar allí. Este edificio fue el *Fondaco dei Tedeschi.* El Fondaco original era una gan casa medieval con la particularidad de que todos sus habitantes eran alemanes. Como edificio, proporcionó el modelo para posteriores formas de segregación más represivas.

En su forma primitiva, el Fondaco era un centro de recepción para extranjeros distinguidos además de para los residentes alemanes.

Ubicación de los extranjeros en Venecia, c. 1600. ▶





El área en torno al puente del Rialto en Venecia. El edificio cuadrado grande era el Fondaco dei Tedeschi durante el Renacimiento.

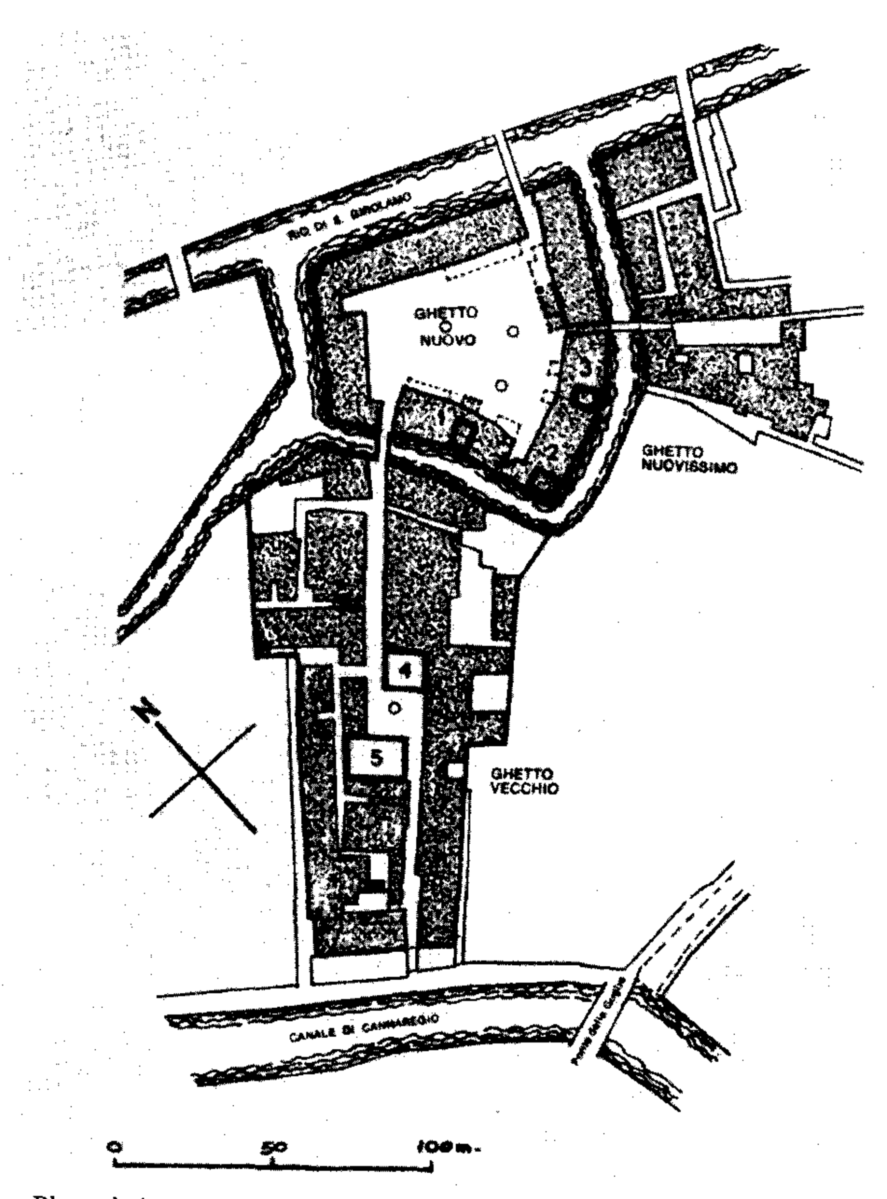
Pero, en principio, nadie debía salir de noche. En realidad, las horas nocturnas resultaron ser las más ocupadas para los alemanes, que introducían y sacaban bienes de contrabando valiéndose de la oscuridad para evitar el pago de tasas aduaneras. Por lo tanto, en 1479 el gobierno tomó medidas para asegurarse de que este lugar de segregación sirviera para aislar efectivamente. Se decretó que al llegar el crepúsculo había que cerrar las ventanas y correr los cerrojos —desde fuera— de las puertas del Fondaco.

En el interior el edificio también se convirtió en un espacio represivo, pues los alemanes se encontraban constantemente bajo los ojos vigilantes de los venecianos. «Todo estaba preparado para ellos —dice el historiador Hugh Honour—. Todos los sirvientes y altos funcionarios eran nombrados por el estado. A los comerciantes sólo se les permitía realizar negocios con venecianos de nacimiento y a través de los corredores que se les asignaban y que cobraban un porcentaje de cada operación» [28]. El Fondaco alemán que aún existe en Venecia fue construido en 1505. Es un edificio enorme y atestigua la riqueza de los alemanes, pero en su propia forma perfeccionó la concentración y el aislamiento que habían caracterizado al antiguo Fondaco. El nuevo Fondaco dei Tedeschi, donde hoy se halla la oficina de correos de Venecia, es un edificio achaparrado y uniforme construido en torno a un patio central. Alrededor de este patio había galerías abiertas en cada piso, vigiladas por los venecianos, que así podían supervisar día y noche a sus «invitados» del norte.

Los alemanes eran cristianos, claro está. Su vigilancia obedeció inicialmente a razones meramente económicas. No obstante, en las décadas que siguieron al desastre de las guerras de la Liga de Cambrai, los venecianos, como buenos católicos, comenzaron a percibir el gran impulso de la Reforma que estaba teniendo lugar en Alemania y en otras tierras del norte; y, así, el control de la ciudad sobre sus comerciantes alemanes dejó de tener una base puramente comercial para empezar a ser también cultural. En ese momento, hicieron su aparición las imágenes corporales. Las autoridades deseaban detener la «infección» de la Reforma, sus herejías, percibidas como excesos, y la indulgencia de los sacerdotes, que llevaban a pecados como la haraganería y el lujo. Los alemanes reformados se acercaron en la imaginación católica a los judíos [29]. Hasta 1531 unos pocos alemanes, generalmente los más ricos, podían comprar la salida del Fondaco dei Tedeschi. En 1531 la ciudad ordenó que todos los alemanes vivieran juntos en el Fondaco de una vez para siempre y sumaron espías a los guardias para detectar cualquier signo de herejía religiosa.

Como consecuencia de la segregación, hacinados y aislados, los extranjeros comenzaron a sentirse unidos por un vínculo y actuaron cohesivamente en sus tratos con los italianos, aunque en realidad había profundas divisiones entre protestantes y católicos en el edificio. El espacio de represión se incorporó a su propio sentido de comunidad. Ése era el futuro que esperaba a los judíos.

En 1515 los venecianos comenzaron a explorar la posibilidad de utilizar el Ghetto Nuovo para segregar a los judíos. «Ghetto» originalmente significaba «fundición» en italiano (de *gettare*, «arrojar, fundir»). El Ghetto Vecchio y el Ghetto Nuovo eran los antiguos distritos de Venecia destinados a la fundición, lejos del centro ceremonial de la ciudad. Sus funciones manufactureras habían pasado hacia 1500 al Arsenal. El Ghetto Nuovo se asentaba en un terreno romboidal que estaba rodeado de agua por todas partes. Los edificios formaban un muro alrededor con un espacio abierto en el centro. Sólo estaba conectado con el resto del tejido urbano por dos puentes. Cerrando estos puentes, el Ghetto Nuovo podía quedar aislado.



Plano de los guetos venecianos: (1) templo italiano, (2) templo cantonés, (3) templo alemán, (4) templo levantino, (5) templo español o Pnentina.

En la época en el que el Ghetto Nuovo fue transformado, «las calles, las plazas y los patios [de la ciudad] no estaban cubiertos, como lo están ahora, con el pavimento uniforme de bloques rectangulares de traquita volcánica. Muchas de las calles y patios no tenían ningún



Entrada al Ghetto Nuovo de Venecia. Copyright Graziano Arici. Todos los derechos reservados.

tipo de superficie dura... A menudo sólo estaban pavimentadas algunas zonas de las plazas que estaban adosadas a edificios particulares» [30]. Durante el siglo anterior al confinamiento de los judíos al Ghetto Nuovo, la ciudad comenzó a construir terraplenes de tierra a lo largo de los canales. Estos terraplenes facilitaban la rápida circulación de agua y así evitaban que los canales se encenagaran. Más adelante, permitieron que se construyeran caminos paralelamente a los canales, una formación de agua y tierra que recibió el nombre de *fon-*

damente. El área de Cannaregio en Venecia fue regularizada de esa manera, y cerca de este área es donde se ubicaron el Ghetto Nuovo y el Ghetto Vecchio. Los dos guetos, abandonados en lo que se refería a la industria y escasamente poblados, quedaron fuera de la renovación. Tanto en un sentido físico como en el económico constituían islas en el interior de la ciudad. Los pocos puentes que conectaban estas islas interiores con otras masas de tierra iban a dar a una antigua formación urbana de Venecia, el *sottoporteghо*. Éste era un callejón situado debajo de un edificio, bajo y malsano pues estaba al mismo nivel que los pilotes y cimientos de piedra que sostenían los edificios. Al final de los *sottoporti* había puertas cerradas con cerrojos. Era un panorama completamente distinto de los jóvenes ricos cubiertos únicamente de joyas, que pasaban por el Ca d' Oro en el Gran Canal.

La proposición de utilizar el Ghetto Nuovo fue de Zacarías Dolfin en 1515. Su plan para segregar a los judíos consistía en:

> enviarlos a todos a vivir al Ghetto Nuovo, que es como un castillo, y colocar puentes levadizos y cerrarlo con un muro; tendrán sólo una puerta, que los encerrará allí y no podrán salir; dos barcos del Consejo de los Diez irán y permanecerán allí por la noche, a expensas suyas, para su mayor seguridad [31].

Esta propuesta contiene una diferencia clave respecto a la idea de segregación del Fondaco dei Tedeschi: en el gueto judío no habría supervisión *interna*. La externa se realizaría desde los barcos, que patrullarían en torno al gueto durante la noche. Aprisionados en su interior, los judíos quedarían a su arbitrio, como un pueblo abandonado.

La propuesta de Dolfin fue puesta en práctica a inicios de 1516. Fueron trasladados al Ghetto Nuovo judíos procedentes de todas las zonas de la ciudad, pero especialmente de la Giudecca, donde se habían congregado desde 1090. Pero no todos los judíos. Cuando los sefardíes fueron expulsados de España en 1492, un grupo fue a vivir a una pequeña colonia que había en Venecia cerca de un cementerio para criminales ejecutados. Y en otras partes de la ciudad permanecieron los judíos levantinos, que iban y volvían de Venecia desde la costa adriática y Oriente Medio. Además, hay que señalar que muchos judíos venecianos, cuando se vieron ante la perspectiva de vivir en el gueto, prefirieron abandonar la ciudad.

En 1516 fueron trasladados primero al gueto alrededor de setecientos judíos, en su mayor parte askenazíes. Inicialmente sólo contenía veinte casas, que eran propiedad de cristianos ya que en Venecia, al igual que en otras partes, a los judíos se les negaba el derecho a poseer tierra o edificios. Solamente podían arrendarlas de año en año. Cuando se procedió a renovar más casas, los alquileres se dispararon. Brian Pullan dice que el alquiler en «las estrechas casas del gueto era tres veces más elevado de lo que habría sido en una zona igualmente abarrotada de la ciudad cristiana» [32]. Gradualmente se fueron ampliando los edificios hasta alcanzar los seis o siete pisos de altura, que se inclinaban hacia los lados pues los pilares no soportaban bien el peso.

Los puentes levadizos se tendían por la mañana y algunos judíos iban a la ciudad, generalmente al área del Rialto donde circulaban con la muchedumbre corriente. Los cristianos entraban en el gueto para pedir dinero prestado o para vender comida y hacer negocios. Cuando caía la noche, todos los judíos se veían obligados a regresar al gueto y los cristianos a abandonarlo. Asimismo, se alzaban los puentes levadizos. Además, las ventanas que daban al exterior se cerraban todas las noches y los balcones se retiraban, de manera que los edificios que daban a los canales se convirtieran en algo similar a los muros desnudos de un castillo.

Ésta fue la primera etapa de la segregación de los judíos. La segunda consistió en ampliar el barrio judío al Ghetto Vecchio, el antiguo distrito de la fundición. Esto sucedió en 1541. Para entonces, la situación económica de los venecianos era todavía peor. Sus tarifas aduaneras se habían elevado más que las de otras ciudades y estaban perdiendo comercio. El largo crepúsculo de la República Veneciana, tan temido desde el descubrimiento de otra ruta que llevaba al Lejano Oriente, había comenzado. En la tercera década del siglo XVI, las autoridades decidieron bajar las barreras aduaneras, por lo que los judíos levantinos, en su mayor parte procedentes de lo que ahora es Rumanía y Siria, permanecieron más tiempo en la ciudad. Eran algo más que buhoneros y algo menos que comerciantes burgueses. Se lanzaban sobre todo aquello en lo que pudieran poner las manos. Sanuto expresó claramente la actitud de sus compatriotas venecianos hacia tales comerciantes judíos: «Nuestros compatriotas nunca han querido que los judíos tuvieran tiendas y comerciaran en esta ciudad, sino que compraran y vendieran y se volvieran a marchar» [33]. Pero esta vez los judíos no se marcharon. Querían quedarse y estaban dispuestos a pagar un precio para ello.

Para albergarlos, el viejo gueto fue transformado en un espacio judío, sus muros exteriores fueron sellados y sus balcones retirados. A diferencia del primero, este segundo gueto tenía una pequeña plaza



El Ghetto Nuovo en Venecia. Copyright Graziano Arici.

abierta y muchas calles pequeñas; el suelo, sin pavimentar, de escuálida hierba; y los pilotes colocados tan descuidadamente en el substrato que los edificios del gueto viejo comenzaron a hundirse en el mismo momento en que fueron construidos. Un siglo más tarde, en 1633, fue abierto un tercer gueto, el denominado Ghetto Nuovissimo. Se trataba de un terreno más pequeño con casas algo mejores, que una vez más quedó amurallado a la manera de un castillo con foso. Cuando el tercer gueto se llenó de gente, la densidad de población era el triple que la de Venecia en su conjunto. A causa de estas condiciones físicas, la peste encontró en el gueto un lugar ideal para su expansión. Los judíos intentaron protegerse recurriendo a sus médicos, pero los conocimientos médicos no podían combatir las condiciones del suelo y de los edificios, ni la creciente densidad de la población. Cuando la peste hizo acto de presencia en el gueto, sus puertas fueron cerradas no sólo durante la noche sino también durante la mayor parte del día.

No se intentó alterar el comportamiento de los judíos después de forzarlos a vivir en los guetos venecianos, porque no existía ningún deseo de reclamar al judío para la ciudad. En este sentido, el gueto de Venecia encarnaba una ética de aislamiento distinta de la practicada poco después en la Roma renacentista, en el gueto romano que el papa Pablo IV empezó a construir en 1555. Se pretendía que el gueto romano fuera un espacio donde los judíos se transformaran. Pablo IV propuso encerrar a todos los judíos en un lugar para que los sacerdotes cristianos pudieran convertirlos de manera sistemática, casa por casa, obligándolos a escuchar la palabra de Cristo. El gueto romano fracasó miserablemente a este respecto ya que al cabo de un año sólo había sucumbido a la conversión una veintena aproximada de judíos de una población de cuatro mil.

Además el gueto romano difería del veneciano en que ocupaba un lugar muy visible en el centro de la ciudad. Sus muros cortaban en dos una zona comercial previamente controlada por dos importantes familias romanas dedicadas al comercio, que a su vez comerciaban con la comunidad residente de judíos. Al ocupar ese espacio para dedicarlo a la conversión, el papa pretendía debilitar la influencia espacial de esta vieja clase mercantil cristiana sobre los asuntos romanos. Por supuesto, en aquella época Roma era más insular que Venecia a pesar de la presencia del papado. Albergaba a muy pocos extranjeros y los que acudían a la corte papal eran clérigos, embajadores u otros diplomáticos. Venecia era una ciudad internacional muy diferente, llena de extranjeros dudosos.

Una fuerza moralizadora segura de sí misma desafía y transforma la «inmundicia» moral, como hizo el papado romano. Una sociedad profundamente insegura de sí misma, como lo era Venecia en aquellos momentos, teme que le falte capacidad de *resistance*. Teme sucumbir cuando se mezcle físicamente con el Otro. La infección y la seducción resultan inseparables. Los moralistas venecianos posteriores a la derrota de Agnadello temían que una ciudad de muchos miles sucumbiera al contacto de unos centenares. El moralista relacionaba en su discurso a los judíos con sus bolsas de dinero y a los jóvenes que se deslizaban desnudos por el canal, o se refería a la usura como si ésta poseyera la capacidad de seducción de la prostitución. El lenguaje veneciano en el que el contacto físico parece fatal presenta la misma corriente moral de fondo que la retórica moderna acerca del sida, donde seducción e infección también se presentan como inseparables. De esta forma, el gueto constituía algo semejante a un preservativo urbano.

El discurso sobre la usura relacionaba a las prostitutas con los judíos. Lo que el miedo a tocar a los judíos significaba para éstos se revelaba en las diferencias existentes entre estos dos grupos de cuerpos despreciados en Venecia.

Judíos y cortesanas

El 31 de octubre de 1501, el duque de Valentino organizó una famosa orgía a la que asitió el papa Alejandro VI:

> Por la noche se sirvió una cena en las dependencias del Duque de Valentino en el palacio apostólico, con la asistencia de cincuenta respetables prostitutas, denominadas cortesanas. Después de la cena bailaron con los sirvientes y otros asistentes, al principio vestidas y después desnudas. Más tarde, se retiraron de las mesas los candelabros con velas encendidas y se colocaron en el suelo y alrededor se esparcieron castañas. Las prostitutas gateaban desnudas entre los candelabros y cogían las castañas. El papa, el duque y su hermana Doña Lucrecia estaban todos presentes mirando. Finalmente, se ofrecieron premios consistentes en jubones de seda, zapatos, sombreros y otras prendas a los hombres que copularan con el mayor número de prostitutas. Según los presentes, este acto tuvo lugar en la sala pública [es decir, la Sala Regia, utilizada para los consistorios públicos] [34].

La presencia del papa en una orgía así puede sorprender al lector moderno, pero el papado era una sociedad mundana, muchos de cuyos altos funcionarios no habían pronunciado votos sagrados. En este mundo, ¿qué significaba para una cortesana ser una «prostituta respetable»?

La palabra «cortesana» comenzó a utilizarse a finales del siglo XV como la forma femenina de «cortesano». Según el uso italiano, estas mujeres eran las *cortigiane* que proporcionaban placer a los *cortigiani*, los nobles, soldados, administradores y demás parásitos que poblaban las cortes renacentistas. La corte era un escenario político, y sus cenas, recepciones de embajadores y reuniones constituían importantes acontecimientos. La cortesana proporcionaba a los hombres asueto de este mundo oficial.

Las muchachas que entraban en la prostitución lo hacían aproximadamente a los catorce años. Aretino escribió acerca de una joven que decía: «Aprendí en un mes todo lo que hay que saber acerca de la prostitución: cómo encender la pasión, cómo atraer a los hombres, cómo seducirlos y cómo dejar a un amante. Cómo llorar cuando deseaba echarme a reír y cómo reír cuando sentía ganas de llorar. Y cómo vender mi virginidad una y otra vez» [35]. Convertirse en una cortesana requería más tiempo. Implicaba establecer una red de clientes de clase elevada, enterarse de los chismorreos de la ciudad y de la corte para divertirlos, y adquirir una casa y vestidos que les agradaran.



Una cortesana veneciana. De Grevembroch, *Atavíos de los venecianos;* Museo Civico Correr, Venecia.

A diferencia del sistema japonés de las geishas, donde estas artes estaban codificadas en unos rituales estrictos enseñados y transmitidos de generación en generación, de la misma manera que se instruye un abogado, la prostituta del Renacimiento que aspiraba a convertirse en cortesana tenía que crearse a sí misma. En este sentido, su pro-

blema era un tanto similar al del cortesano, que necesitaba libros como *El Cortesano* de Castiglione que mostraba cómo debía actuar un hombre en un entorno cosmopolita. Muchos libros groseros pretendían proporcionar a la cortesana una instrucción similar, pero su verdadera educación procedía de la observación de las mujeres de clase superior para vestirse, charlar y escribir como ellas.

Al aprender a pasar por una dama, la cortesana planteaba un problema peculiar y es que, si tenía éxito, se había procurado un disfraz y podía ir a cualquier sitio. No se trataba tanto de que se la pudiera tomar por una mujer virtuosa como de que podía reemplazarla, pues tenía su apariencia y al mismo tiempo podía servir a los hombres de compañera sensual. Por esta razón la cortesana era considerada una amenaza especial, la de una mujer depravada que tenía el mismo aspecto que las demás. En una proclama dictada en 1543, el gobierno veneciano declaró que las prostitutas aparecen «por las calles y las iglesias, y por otros lugares, tan enjoyadas y bien vestidas, que a menudo dan la impresión de ser damas nobles y ciudadanas, porque su atavío no se diferencia del de las mencionadas mujeres y son confundidas con ellas, no sólo por los extranjeros, sino por los habitantes de Venecia, que no pueden distinguir a las buenas de las malas...» [36].

En la época de Shakespeare, Venecia albergaba desde hacía siglos un gran número de prostitutas que vivían del comercio con marinos y mercaderes de paso. De hecho, el volumen que cobró la «industria sexual» veneciana durante el Renacimiento significó que ésta se convirtió cada vez más en «una fuente legítima de beneficios para empresarios nobles de buena familia» [37]. Dado que Venecia era una ciudad portuaria, la relación entre poder y sexo era diferente a la que imperaba en Roma. Un papa moralista hubiera podido expulsar efectivamente a las cortesanas de la corte. Como buena parte de la población de Venecia estaba constantemente de camino y había numerosos extranjeros lejos de sus lechos legítimos, el puerto toleraba a las prostitutas como una parte de su economía, al igual que toleraba a los judíos que prestaban dinero. El comercio proporcionaba una clientela constante y abundante, y toda prostituta joven tenía ante sí la posibilidad de convertirse en una cortesana.

Ante esta posibilidad, la ciudad intentó tratar a las prostitutas de la misma manera que a otros cuerpos extraños, es decir, segregándolas. Además, la ciudad deseaba señalar la especial relación entre las prostitutas y los judíos, obligando a ambos a llevar ropas o distintivos amarillos. En sí mismo, el hecho de llevar ropas especiales no los diferenciaba, porque en la ciudad todo el mundo llevaba algún tipo

de uniforme para indicar su posición o profesión; pero sólo las prostitutas y los judíos utilizaban ese color. A los judíos de Venecia se les ordenó por primera vez utilizar un distintivo amarillo en 1397. En 1416 se ordenó a las prostitutas y a los chulos que utilizaran un pañuelo amarillo. Las mujeres judías rara vez abandonaban el gueto con ornamentos o joyas, por lo tanto, en la ciudad destacaban tanto por ir vestidas con sencillez como por llevar algo amarillo. Las autoridades intentaron señalar a las prostitutas de la misma manera. Un decreto de 1543 definió los adornos propios de una mujer virtuosa que ninguna prostituta podía adoptar: «Por lo tanto se ordena que ninguna prostituta lleve, ni tenga en parte alguna de su persona, oro, plata o seda, ni llevar collares, perlas o anillos sencillos o con pedrería, ni en los oídos ni en las manos» [38].

La parte de este decreto que prohibía los pendientes era más significativa de lo que podría parecer a primera vista. «En las calles de las ciudades del norte de Italia sólo se encontraba un grupo de mujeres que se adornaban con pendientes —escribe Diane Owen Hughes—; eran judías» [39]. En la época que precedió a la segregación de los judíos en guetos, los pendientes señalaban la presencia de una mujer judía en la calle y sus orejas perforadas eran una especie de marca similar a la circuncisión. En algunos lugares se trataba a las mujeres judías legalmente como prostitutas, pero en otras ciudades simplemente se las obligaba a llevar pendientes, pues «aunque era... un signo obviamente menos degradante, los pendientes podían también implicar la idea de impureza sexual... Los pendientes tentaban» [40]. Señalaban un cuerpo lascivo. Al prohibir los pendientes, los venecianos optaron por reprimir el cuerpo sexual, pero pagaron el precio de no saber quiénes eran las mujeres impuras en las calles.

Para confinar a las prostitutas en un lugar, los venecianos pensaron primero en crear una suerte de burdeles regentados por el estado y compraron dos casas con esta finalidad. Pero las prostitutas vieron que era más lucrativo trabajar por su cuenta mediante chulos que buscaban clientes por toda la ciudad y proporcionaban las habitaciones o creaban burdeles anónimos que escapaban a la vigilancia del estado. Estos lugares ilegales destinados al sexo ilícito podían evadir los impuestos del estado, que debían calcularse cuidadosamente sobre cada transacción sexual. El plan de los burdeles regentados por el estado quedó en nada, pero el deseo de confinar a las prostitutas persistió. Se aprobó una ley que les prohibía establecerse a lo largo del Gran Canal, un lugar de la ciudad que podían permitirse gracias a sus lucrativas ganancias. Esto sólo significó que debían gastar más

dinero para infiltrarse en otras zonas respetables. De la misma manera, fracasaron los códigos indumentarios. Se publicaron edictos prohibiendo a las prostitutas vestirse con seda blanca —reservada a las jóvenes solteras y a ciertas clases de monjas— y adornarse las manos con anillos de casadas. Sin embargo, las cortesanas siguieron traspasando los límites geográficos legales y pasando por damas.

Por todas estas razones, las cortesanas no tenían nada que ganar si se las aislaba o señalaba, y se opusieron a la segregación con todos los medios a su alcance. Los judíos, por otro lado, se enfrentaban con una realidad más complicada.

3. UN ESCUDO PERO NO UNA ESPADA

Kadosh

Las últimas palabras de Dolfin cuando propuso convertir el gueto en un espacio judío fueron: «Dos barcos del Consejo de los Diez acudirían y permanecerán allí durante la noche, a expensas de ellos, para su mayor seguridad» [41]. La última frase indica una de las razones a favor de esta clase de aislamiento. A cambio de su segregación, los judíos ganaban en seguridad física dentro de los muros del gueto. Los barcos de la policía los protegían cuando la turba llegaba gritando hasta los guetos, lo que solía ocurrir cada año durante la Cuaresma cuando al populacho cristiano se le recordaba el antiguo mito de que los judíos habían matado a Cristo. En sus tratos con todas las comunidades extranjeras, la ciudad estado estaba dispuesta a castigar a los venecianos violentos siempre que los extranjeros se encontraran en los barrios asignados. La geografía también ayudaba a los judíos. El aislamiento los protegió en 1534, por ejemplo, cuando sufrieron una de esas series de ataques durante la Cuaresma. Alzaron los puentes levadizos, cerraron las ventanas y las multitudes de cristianos fanáticos no pudieron llegar a ellos.

Mientras que el estado no tenía nada que ofrecer a la cortesana a cambio de llevar un pañuelo amarillo, al judío le ofrecía algo más precioso que la seguridad a cambio de entrar en el gueto. Allí, la ciudad les permitía que edificaran sinagogas. Durante buena parte de la historia judía, los que se mantuvieron fieles a la fe se reunieron en las casas, de manera semejante a como hicieron los primeros cristianos. Los judíos nunca poseyeron verdaderamente sus sinagogas, puesto

que no podían ser propietarios de la tierra. Ocuparon y santificaron los lugares que les concedía el gobernante local de la ciudad. El gueto de Venecia ofreció a los judíos la oportunidad de hacer de las sinagogas instituciones vinculantes dentro de una comunidad cerrada, protegida por una ciudad-estado cristiana. Las organizaciones fraternales utilizaron las sinagogas para supervisar la vida cotidiana de la gente que se encontraba en el interior de la comunidad cerrada. El gueto pronto albergó sinagogas que representaban los diferentes grupos confesionales de sefardíes y askenazíes. Durante la Edad Media se asemejaban en dos aspectos más a las mezquitas musulmanas que a las iglesias cristianas. En primer lugar, «en la mayoría de las sinagogas y en todas las mezquitas... estaban prohibidas las imágenes humanas aproximadamente desde finales del siglo VIII» [42]. En segundo lugar, al igual que la mezquita, las sinagogas separaban los cuerpos masculinos de los femeninos. En la sinagoga de la Scuola Grande Tedesca, por ejemplo, las mujeres se sentaban en una galería oval que ocupaba todo el segundo piso, una disposición que las acercaba visualmente a las actividades masculinas, que sucedían en la primera planta. Este espacio religioso se convirtió asimismo en un espacio de sexualidad lícita para el cuerpo femenino. Un visitante inglés de la época de Shakespeare, Thomas Coryat, escribió de la escena que tenía lugar en la galería:

> Vi muchas mujeres judías, algunas de las cuales eran las más hermosas que había visto hasta entonces, y con un atavío tan lujoso, con cadenas de oro y anillos adornados con piedras preciosas, que algunas de nuestras condesas inglesas apenas las superan, pues van como princesas con maravillosos trajes de cola, que llevan doncellas que están allí para este fin [43].

Semejante despliegue de riqueza habría sido una tremenda provocación fuera del gueto que habría activado todos los estereotipos cristianos acerca de la codicia judía. En la Venecia renacentista habría sido una afrenta particularmente grave, pues buena parte de la energía oficial estaba dirigida a reprimir la exhibición sensual de los cuerpos extraños, ya se tratara de grupos étnicos o de cortesanas. Pero aquí, en el espacio protegido del gueto, una clase de mujeres despreciadas podía enorgullecerse de su apariencia.

Kadosh es una palabra fundamental en hebreo. Como señala Kenneth Stow, *kadosh* «significa literalmente distinto o separado. Ése es su sentido original, bíblico». En cierta medida, esto indicaba que la



El interior de la Scuola Grande Tedesca en Venecia. Copyright Graziano Arici.

tradición judía raramente se dirigía a la conversión al judaísmo de otros pueblos. El significado más inmediato de la palabra comprende la idea de santidad. «El vínculo con la piedad se halla en el Levítico: "Seréis *kedoshim*, porque Yo, el Señor, vuestro Dios, soy *kadosh*"» [44].

El significado de *kadosh* también puede relacionarse con algo similar a los significados religiosos latinos de los términos *sanctus* y *sacer*, «santo» y «maldito». Una manera de entender lo que significaba para los judíos la presencia de sinagogas en el gueto veneciano era que un espacio maldito se convertía en un lugar sagrado [45].

Para los judíos venecianos, esto significaba un entorno religioso más complejo que el que habían conocido como células de judíos dispersos por la ciudad. En el Renacimiento el judaísmo estaba constituido por tendencias muy diversas. Los judíos askenazíes y los judíos sefardíes procedían de diferentes entornos culturales. El hebreo era el lenguaje formal común, pero en la vida diaria los sefardíes hablaban ladino, una lengua que combinaba el español con algo de árabe y hebreo. En el gueto los distintos judíos estaban hacinados en en un espacio reducido. Esto reforzó la única característica que compartían, la de «ser judío», lo mismo que en el Fondaco dei Tedeschi las diferencias religiosas quedaron borradas por el hecho de ser todos «alemanes».

La forja espacial de esa identidad se manifestó en formas muy concretas a todos los niveles. Independientemente de su origen, todos los judíos cooperaron para proteger sus intereses y fueron creando formas de representación colectiva a fin de hablar al mundo exterior en calidad de «judíos». En el gueto de Venecia, al igual que poco después en el de Roma, los judíos formaron organizaciones fraternales, que se reunían en las sinagogas pero que se ocupaban de los asuntos seculares que afectaban al gueto. En Venecia, la economía especiera de la ciudad produjo una cultura distintiva del gueto. A finales de la Edad Media, las oraciones judías diarias y el estudio religioso tenían lugar tradicionalmente por la mañana. La llegada del café, que se podía obtener fácilmente en la ciudad, les permitió hacer un uso epecial de su segregación. Lo bebían como estímulo para permanecer despiertos durante la noche, en las horas en que estaban encerrados en el gueto. A partir de entonces ésas fueron las horas habituales de oración y estudio [46].

La separación protegía, la separación cohesionaba a una comunidad oprimida, la separación también impuso una cierta introspección a los oprimidos. En palabras de un historiador, «el judío cuyo trabajo le lleva entre los gentiles fuera del gueto durante el día o la semana sentía como si estuviera abandonando su entorno natural y entrando en un mundo extraño» [47]. A finales del siglo XVI, los tribunales rabínicos comenzaron a prohibir el baile entre mujeres judías y hombres cristianos. El temor a la conversión voluntaria creció en proporciones

casi obsesivas en estos tribunales, aunque la incidencia de las conversiones voluntarias siguió siendo muy baja, análoga a la que se había dado en Roma cincuenta años antes. En esto, el crecimiento de las comunidades segregadas coincidió con el agotamiento del pensamiento judío cotidiano sobre la relación de la religión con el mundo que la rodeaba. Las antiguas distinciones medievales en las que se fundamentaba la separación absoluta del judaísmo de las demás «naciones» revivieron en la era del gueto, mientras que a inicios del Renacimiento se había producido una exploración de los márgenes doctrinales existentes entre el judaísmo y el cristianismo. El cristiano se convirtió simplemente en un Otro ajeno. El estudioso moderno Jacob Katz argumenta que esta cotidiana «indiferencia del judaísmo hacia el cristianismo resulta tanto más sorprendente por cuanto en la Cristiandad occidental se habían producido profundos cambios a causa de la Reforma, que ofrecían la oportunidad de reexponer la posición judía frente a un cristianismo transformado» [48].

Éste es un juicio duro y, en todo caso, inexacto. Sería más correcto decir que el aislamiento espacial se convirtió en parte del problema de definir qué significaba «ser judío». La geografía de la identidad causó perplejidad a uno de los judíos más famosos del Renacimiento. León (Judá Aryeh) Módena, que vivió de 1571 a 1648, fue escriba, poeta, rabino, músico, dirigente político, estudioso del latín, el griego, el francés, y el inglés, y, sorprendentemente, un jugador compulsivo. El título de su autobiografía *La vida de Judá* constituye un juego de palabras, ya que se suponía que el juego era el pecado de Judas. Nacido fuera de la ciudad, Módena llegó a Venecia en 1590, cuando tenía diecinueve años de edad. Tres años más tarde, ya casado, decidió convertirse en rabino. Le llevó casi veinte años conseguirlo. Su vida durante esos veinte años fue agitada. Escribió mucho, viajó extensamente, pero se sentía incómodo. Quintaesencia del Judío errante, no empezó a sentirse en paz consigo mismo hasta que entró en el mundo cerrado del gueto veneciano, rodeado por judíos de todo tipo que llevaban a cabo una activa vida pública. Cuando en 1609 fue finalmente ordenado en Venecia, su vida adquirió un carácter intensamente local. Como rabino, iba a la sinagoga tres veces al día «para dirigir el culto, recitar plegarias para los enfermos y los muertos, predicar cada sábado por la mañana antes de sacar la Tora del arca y leerla, y enseñar dos o tres puntos de la ley después de leerla y devolverla al arca los lunes y jueves» [49].

A inicios del siglo XVII, la mentalidad tolerante de algunos cristianos se hacía extensiva a los judíos no sólo en Italia sino también en el

Norte de Europa. El antisemitismo de Lutero estaba equilibrado por la mayor apertura de Calvino o, en el caso de Inglaterra, por estudiosos de mente abierta como Lord Herbert de Cherbury. León Módena representó, a su vez, la disposición existente entre judíos educados a participar en la vida cultural que tenía lugar más allá de los límites de la comunidad judía a la vez que mantenía su fe y sus prácticas religiosas [50].

A causa de sus dones intelectuales y de su incensante actividad como escritor, los sermones de Módena se hicieron internacionalmente famosos y comenzó a atraer a cristianos al gueto para oírle hablar. Las dotes personales de Módena constituyeron una especie de prueba de hasta dónde podía un hombre ilustre romper el aislamiento del gueto. Durante la tercera década del siglo XVII su reputación aumentó y llegó a la cima en 1628 cuando se hizo cargo de la escuela musical judía *(L'Accademia degl'Impediti)* y dio conciertos de música coral judía y de los Salmos en la sinagoga sefardí. «La nobleza cristiana de Venecia acudió en masa a este acontecimiento espectacular —en palabras de su biógrafo más reciente— y las autoridades tuvieron que intervenir para controlar a las multitudes» [51]. No obstante, aquellos cristianos venecianos que visitaban el gueto se asemejaban mucho a los turistas europeos modernos que van a Harlem en Nueva York. Se trata simplemente de ver, de viajar a una cultura prohibida. Y los cristianos como Paulo Scarpi que escucharon con seriedad a judíos como León Módena recibieron su castigo. En el caso de Scarpi, éste fue que se le negara un obispado porque se le acusó de «confraternizar con los judíos».

Durante sus años de fama, Módena apreció la protección que brindaba el gueto, aprobó la concentración de las actividades judías dentro de sus muros y pensó que, mediante esfuerzos como el suyo, podría suavizarse la represión impuesta a los judíos. No era el único que abrigaba esta esperanza. En el plano económico, Daniel Roderiga, una personalidad financiera, luchó contra las restricciones que confinaban a los judíos en el gueto veneciano. Roderiga argumentaba que la decadencia de Venecia sólo podría evitarse dando a los comerciantes judíos más libertad geográfica. En 1589, intentó establecer una carta de derechos judíos cuya primera disposición era que los comerciantes judíos y sus familias pudieran vivir en cualquier lugar del estado veneciano, y la segunda que se pudieran construir sinagogas en cualquier lugar de Venecia. Las autoridades rechazaron la primera categóricamente y la segunda con evasivas burocráticas.

La carta de derechos económicos de Roderiga tuvo éxito en lo refe-

rente a otras disposiciones que hicieron realidad, siquiera en parte, la afirmación de derechos de Shylock. La más importante era la concesión del derecho de libre comercio a todos los venecianos que no fueran turcos y de la garantía de la inviolabilidad del contrato a casi todos los venecianos. En palabras del historiador moderno Benjamin Ravid, «el derecho a dedicarse al comercio de ultramar con Levante en los mismos términos que los venecianos nativos fue una concesión sin precedentes en la historia comercial de Venecia» [52]. Ésa era la pretensión de Shylock: que su condición fuera como la de un veneciano, extranjero pero igual. Pero era un derecho económico, no cultural.

Las vidas de hombres famosos como Módena o Roderiga dan una impresión engañosa acerca de las relaciones culturales habituales entre el gueto y el mundo exterior. Incluso León Módena, que, como señala la historiadora moderna Natalie Davis, «discrepa de Shylock casi en cada página: un judío que arriesga su dinero con despilfarradora indiferencia, que clama pidiendo venganza contra los asesinos judíos de su hijo, que disfruta de la admiración cristiana» descubrió que el gueto pesaba cada vez más sobre él a medida que su vida se acercaba a su fin [53].

El peso del lugar

En 1637, tras la publicación de un *opus magnum* sobre los ritos judíos, Módena descubrió el límite de su valor para los cristianos. Fue conducido ante la Inquisición veneciana en 1637 y sólo sus relaciones personales con el Gran Inquisidor le salvaron a él y a su libro, que continuó siendo objeto de ataques por parte de dignatarios menores de la iglesia. El libro de Módena sobre el ritual judío era una amenaza porque situaba en el ámbito abierto y público de la antropología la cultura judía religiosa y comunitaria que había estado confinada en las sombras de la fantasía cristiana. Los ataques contra este gran libro culminaron una serie de acontecimientos que habían puesto de manifiesto para él, a medida que su vida se acercaba al final, la terrible verdad que encerraba el *Paisaje con la caída de Ícaro* de Brueghel. La cultura de la comunidad cristiana, la compasión y los hermosos sentimientos que Antonio y Bassano ejemplifican en la obra de Shakespeare, era inseparable de la indiferencia hacia los que eran diferentes.

Este hecho sombrío se le reveló a Módena cuando una gran epidemia azotó Venecia de 1629 a 1631. A pesar de las súplicas judías durante una crisis que afectaba a todos los que residían en la ciudad, la ley del gueto se mantuvo firme: los judíos no se podían trasladar, ni siquiera temporalmente, a un lugar más higiénico, por lo que sufrieron de manera especial los estragos de la enfermedad. Cinco años más tarde tuvo que enfrentarse no solamente con la indiferencia de los cristianos ante el sufrimiento de los judíos, sino con una disposición más activa a causarles daño, favorecida por las consecuencias de la propia segregación.

A mediados de la cuarta década del siglo XVII, salvo algunos contactos fragmentarios de la elite, los judíos del gueto se habían convertido en enigmas para sus contemporáneos cristianos, que habían dejado de ver a los judíos rutinariamente a su alrededor. El gueto alentó sus fantasías sobre lo que los judíos hacían y cómo vivían. Los rumores se extendieron. El propio cuerpo judío se había concebido desde tiempos antiguos como un cuerpo de ocultación. Como hemos visto en el capítulo 4, los primeros cristianos abandonaron la circuncisión para que todos los cuerpos fueran igualmente susceptibles de conversión. Durante el Renacimiento, se decía que la circuncisión era una práctica secreta de automutilación unida a otras prácticas sexuales de tipo sádico que los judíos mantenían ocultas a los extraños. La circuncisión fue asociada «con la castración. El judío se hacía emasculándolo, afeminándolo» [54]. A partir de ahí, los autores de la Baja Edad media como Tomás de Cantimpre dedujeron que los hombres judíos menstruaban, un «hecho científico» confirmado por Franco da Piacenza en un catálogo de «enfermedades judías» que apareció en 1630. El espacio del gueto reforzó semejantes creencias acerca del cuerpo judío: tras los puentes levadizos del gueto y de sus ventanas cerradas, fermentaban su vida carente de sol y de agua, el crimen y la idolatría.

Las fantasías sobre lo que se ocultaba en el gueto alcanzaron su punto álgido en marzo de 1636, cuando un grupo de judíos del gueto recibieron y escondieron unos artículos robados en Venecia. Al cabo de unos días, la idea de que todos los judíos estaban implicados en este tipo de actividades se había convertido en una convicción inquebrantable para los venecianos. Desde el robo, otros crímenes se maquinaban en las mentes de los que estaban al otro lado de los muros del gueto, tales como la reclusión de niños cristianos en el gueto y una orgía de circuncisión. Módena describió la búsqueda policial de seda, ropas de seda y oro ocultos. «En Purim todo el gueto fue clausurado para realizar un registro casa por casa con la mayor rapidez.» Esto pudo haberse hecho sencillamente subiendo unos cuantos puen-

tes y cerrando las puertas [55]. Módena se manifestó en contra, afirmando que «cuando un individuo cometía un crimen, [los cristianos] se encolerizaban contra toda la comunidad». Los cristianos culpaban a todos los judíos porque pensaban que «en el gueto se oculta toda clase de crímenes» [56]. Cuando durante los días siguientes el rumor se fue extendiendo, se produjo uno de los peores pogromos que los judíos sufrieron en Europa. Las turbas cristianas entraron en el gueto, quemaron o robaron los libros y objetos sagrados de las sinagogas, incendiaron los edificios. Al estar concentrados en una masa aislada, los judíos fueron atacados como animales marcados para la matanza.

Después del pogromo de 1636, Módena, el Judío Errante, el cosmopolita por excelencia, comenzó a lamentar la vida que había llevado allí. Su yerno, Jacob, al que estaba muy unido, había sido desterrado a Ferrara como parte del castigo general infligido a los judíos en la persecución de 1636. En 1643, anciano y enfermo, León Módena pidió a las autoridades que permitieran regresar a Jacob. Éstas se negaron, aún bajo la influencia de los odios que habían ocasionado la gran persecución. Al recordar su vida, ya cercana a su fin, Módena hace una terrible confesión de desamparo: «¿Quién me dará palabras doctas de lamentación, aflicción y queja para que pueda hablar y escribir sobre cómo mi suerte ha sido peor que la de cualquier otra persona? Sufriré y soportaré lo que comenzó a hacerme desgraciado el día en que nací y que ha continuado sin respiro a lo largo de setenta y seis años» [57].

En este lamento escuchamos un eco mayor que el de la tragedia de un solo hombre. La identidad de un grupo que ha sido forjada por la opresión sigue estando en manos del opresor. La geografía de la identidad significa que el marginado siempre aparece como un ser humano irreal —como el Ícaro que cayó para morir sin que nadie se percatara ni lo lamentara. No obstante, los judíos se habían arraigado en este paisaje opresor, que se había convertido en parte de ellos mismos. No es un reproche afirmar que habían internalizado al opresor formando una comunidad a partir de un espacio de opresión. Pero esta vida comunitaria era un escudo en el mejor de los casos, no una espada.

4. LA MILAGROSA LEVEDAD DE LA LIBERTAD

El mercader de Venecia contrasta netamente con la obra de Christopher Marlowe titulada *El judío de Malta* (1633). Marlowe convierte a Barrabás, el judío maltés, en un personaje risible, que sólo es despreciable a causa de su codicia. Shylock es un ser humano más complejo, ya

que su codicia va unida a una ira justificada. Quizá las palabras más importantes de *El mercader de Venecia* sean las que pronuncia Shylock en relación con la dignidad universal del cuerpo humano:

> ¿No tiene ojos un judío? ¿No tiene manos, órganos, dimensiones, sentidos, afectos, pasiones? ¿No es alimentado con el mismo alimento, herido con las mismas armas, sujeto a las mismas enfermedades, curado por los mismos medios? ¿No padece calor y frío a causa del mismo invierno y del mismo verano que los cristianos? Si nos pincháis, ¿no sangramos? Si nos hacéis cosquillas, ¿no reímos? Si nos envenenáis, ¿no morimos? Y si nos hacéis injusticias, ¿no nos vengaremos? Si somos como vosotros en lo demás, nos asemejaremos a vosotros en eso [58].

Esta dignidad había sido negada por los cristianos que condescendían a tomar el dinero de Shylock. Pero este parlamento no es simplemente un recurso del escritor para redondear sus personajes, incluso los malvados. Es demasiado congruente.

La acusación de Shylock contra los cristianos resuena en la trama de *El mercader de Venecia,* y de una manera inesperada. Para el Acto IV, Shakespeare ha creado una gran tensión dramática entre el honor de los caballeros cristianos como Antonio y Bassanio, y los derechos contractuales de Shylock. Los cristianos suplican a Shylock, el duque pronuncia un discurso conmovedor pero Shylock es implacable. Todo parece perdido. De repente, en el Acto IV Shakespeare da un giro sorprendente.

Porcia entra disfrazada de abogado y mediador para asegurar a Shylock que su pretensión es justa, pero que debe cumplir enteramente sus términos, tomando una libra de carne pero ni una gota de sangre, que no estaba especificada en el contrato, y que sólo tiene derecho a una libra de carne, no una libra más o menos. Puesto que Shylock no puede ser un caníbal tan científico, el juego se acaba. Shylock se desinfla como un globo pinchado. La manera en que Porcia corta el nudo gordiano del contrato no es una resolución moral de los acontecimientos. Su astucia de leguleyo soslaya las cuestiones principales y a muchos críticos les parece deficiente el desenlace. La única manera de enfrentarse con el diablo, al parecer, es batirle en su propio juego.

Este desenlace subraya la ambigüedad que caracteriza a la obra en su conjunto: ¿*El mercader de Venecia* se inclina del lado de la comedia o de la tragedia? Los personajes cristianos, por admirables que sean, tienen menos peso que Shylock. Encajan en el marco de la comedia y *El mercader de Venecia* con frecuencia se representa como tal. La trivia-

lización del desenlace nos prepara para las diversas intrigas cómicas que se resuelven en el Acto V. Los cristianos triunfan, Porcia libera a Antonio y *El mercader de Venecia* se convierte en una comedia costumbrista.

Sin embargo, ha sucedido algo extraño. Incluso antes del desenlace, lo experimentamos en la trama secundaria que gira en torno a Jessica, la hija de Shylock. En el momento en que se enamora de un cristiano, Jessica abandona a su padre, su casa y su fe. Le importa asombrosamente poco abandonar el mundo de su padre e incluso robarle, apoderándose de las joyas de Frankfurt para pagar su luna de miel. Contado así, parece una vil criatura, sin embargo en la obra es absolutamente encantadora. Para esta hija que no vive en ningún gueto, «ser judío» es como llevar unas ropas que se tiran si, por ejemplo, uno se enamora. La acción pone de manifiesto una vez más la inconsecuencia de la experiencia en otra trama secundaria sobre un asunto amoroso. En el último acto los enamorados de la obra son manipulados por las mujeres que los aman en una especie de trato comercial erótico. En último término no importa ni el dolor corporal ni el deseo corporal; lo importante es el acuerdo. ¿Quién ha triunfado?

Sin forzar el sentido, *El mercader de Venecia* puede leerse como una premonición. Shakespeare muestra un mundo en el que la comunidad de cristianos bien nacidos se ha hecho inefectiva o inconsecuente. Su libertad aligera la carga de la cultura, a diferencia de los cuerpos abrumados por la cultura en el gueto. Una libertad que trasciende el peso y las opresivas obligaciones de la vida: al final de la obra, hemos entrado en el mundo moderno.

TERCERA PARTE



ARTERIAS Y VENAS



CAPÍTULO OCHO



Cuerpos en movimiento

La Revolución de Harvey

1. CIRCULACIÓN Y RESPIRACIÓN

Durante más de dos mil años la ciencia médica aceptó los antiguos principios del calor corporal que gobernaron la Atenas de Pericles. Consagrados por el peso de una dilatada tradición, parecía cierto que un calor innato del cuerpo explicaba las diferencias existentes entre hombres y mujeres, así como entre seres humanos y animales. Con la aparición de la obra *De motu cordis* de William Harvey, en 1628, esta certeza empezó a resquebrajarse. En virtud de una serie de descubrimientos relacionados con la circulación de la sangre, Harvey inauguró una revolución científica en lo que se refiere a la concepción del cuerpo: su estructura, su estado sano y su relación con el espíritu. Así se formó un nuevo prototipo del cuerpo.

Las nuevas ideas sobre el cuerpo coincidieron con el nacimiento del capitalismo moderno y contribuyeron a la gran transformación social que denominamos «individualismo». El individuo moderno

es, por encima de todo, un ser humano móvil. *La riqueza de las naciones,* de Adam Smith, fue la primera obra que captó la dirección en la que llevarían los descubrimientos de Harvey, porque Adam Smith supuso que el mercado libre de trabajo y de bienes operaba de una manera muy semejante a la circulación de la sangre por el cuerpo y con unas consecuencias revitalizadoras muy similares. Smith, al observar el frenético comportamiento económico de sus contemporáneos, percibió unas pautas. La circulación de bienes y dinero era más provechosa que la posesión fija y estable. La propiedad era el preludio del intercambio, al menos para aquellos que mejoraban su suerte en la vida. Sin embargo, Smith sabía que quienes se beneficiaban de las virtudes de una economía circulante se veían obligados a romper con antiguas lealtades. Este móvil actor económico tendría además que aprender tareas especializadas e individualizadas, a fin de tener algo específico que ofrecer. El liberado y especializado *Homo economicus* no tenía ataduras en la sociedad y podía explotar las posesiones y especializaciones que ofrecía el mercado, pero todo a un precio.

Al desplazarse libremente, disminuye la percepción sensorial, el interés por los lugares o por la gente. Toda conexión visceral profunda con el entorno amenaza con atar al individuo. Ésa fue la premonición del final de *El mercader de Venecia*: para moverse con libertad, no se pueden tener muchos sentimientos. Hoy, cuando el deseo de moverse con libertad ha triunfado sobre los estímulos sensoriales del espacio en el que se desplaza el cuerpo, el individuo móvil contemporáneo ha sufrido una especie de crisis táctil: el movimiento ha contribuido a privar al cuerpo de sensibilidad. Este principio general se ha hecho realidad en las ciudades sometidas a las necesidades del tráfico y del movimiento individual rápido, ciudades llenas de espacios neutrales, ciudades que han sucumbido al valor dominante de la circulación.

La revolución de Harvey contribuyó a cambiar las expectativas y planes de la gente respecto al entorno urbano. Los descubrimientos de Harvey relacionados con la circulación de la sangre y la respiración condujeron a nuevas ideas acerca de la salud pública, y durante el siglo XVIII los planificadores ilustrados aplicaron estas ideas a la ciudad. Los planificadores trataban de convertir la ciudad en un lugar por el que la gente pudiera desplazarse y respirar con libertad, una ciudad con arterias y venas fluidas en las que las personas circularan como saludables corpúsculos sanguíneos. La revolución médica parecía haber sustituido la moralidad por la salud como modelo de felicidad humana para estos ingenieros sociales, y la salud estaba definida por el movimiento y la circulación.

Los descubrimientos de Harvey relacionados con la circulación sana en el interior del cuerpo, unidos a las nuevas convicciones capitalistas sobre el movimiento individual en la sociedad, no hicieron más que plantear de nuevo un problema permanente de la civilización occidental: cómo encontrar un lugar adecuado para los cuerpos sensibles en la sociedad, particularmente en la ciudad, cuerpos inquietos y solitarios. La circulación considerada como un valor en la medicina y la economía ha creado una ética de la indiferencia. Dios por lo menos prometió al errante cuerpo cristiano, exiliado del Jardín del Edén, que sería más consciente de su entorno y de otros seres humanos desplazados. John Milton, contemporáneo de Harvey, relató la historia de la Caída de esta manera en el *Paraíso perdido.* Por el contrario, el cuerpo secular en movimiento incesante, que ignora esta historia, se arriesga a perder sus vínculos con otras personas y con los lugares por los que se desplaza.

Este capítulo describe el camino que va de los descubrimientos de Harvey sobre la circulación en el cuerpo a la planificación urbana del siglo XVIII, y lo que la circulación significaba individual y colectivamente en la ciudad de la Ilustración. El siguiente capítulo se centra en el desafío que la circulación planteó a la sensación de lugar en el París revolucionario. De este conflicto surgieron en el siglo XIX los espacios urbanos construidos para individuos en movimiento, en lugar de para multitudes en movimiento. El penúltimo capítulo traza esta evolución y sus consecuencias psicológicas, tal y como se expresaban en el Londres eduardino de la novela *Howards End* de E. M. Forster. El último se centra en la moderna Nueva York, hoy en día una ciudad multicultural llena de gente desarraigada procedente de todo el globo. La palabra «desarraigado» sugiere infelicidad, pero no deseo concluir esta historia con un tinte negativo. *Carne y piedra* termina preguntando si existe alguna posibilidad de que, contra todo lo que indica la historia, en una ciudad multicultural las diferencias raciales, étnicas y sexuales puedan convertirse en puntos de contacto en lugar de en motivos de rechazo. ¿Podemos evitar el destino de los cristianos y los judíos de Venecia? ¿Puede la diversidad urbana vencer las fuerzas del individualismo?

Estas preguntas comienzan en la carne.

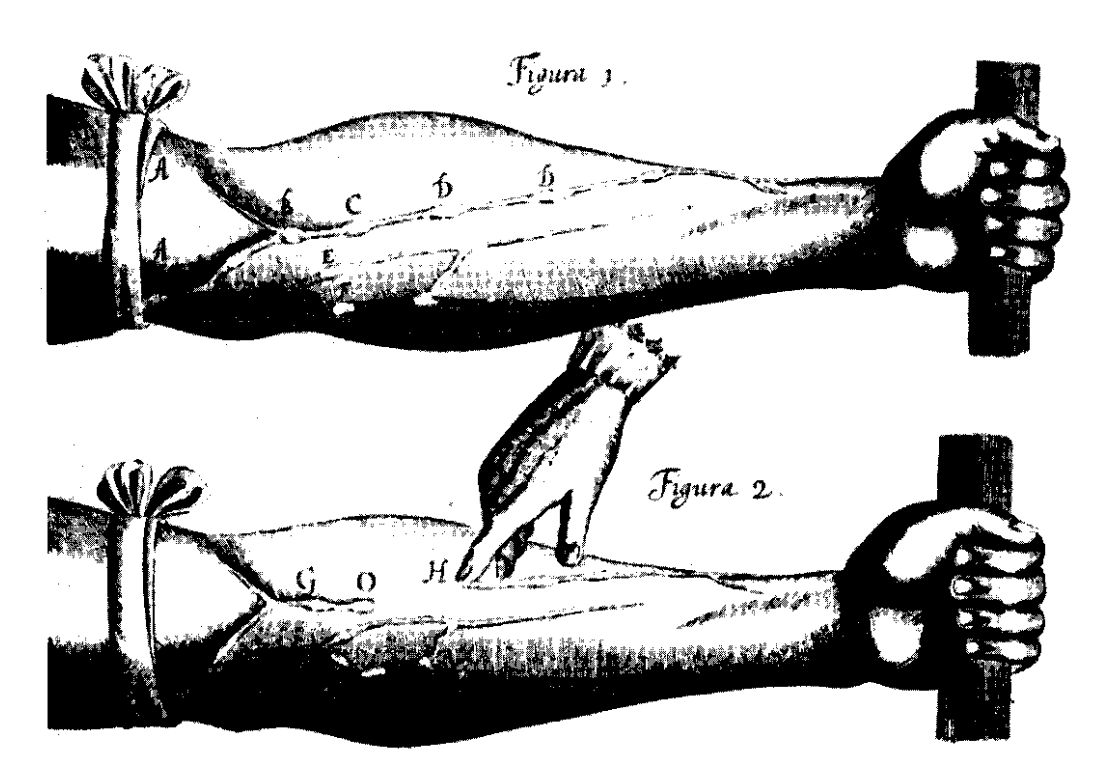
Pulsos sanguíneos

Harvey realizó lo que retrospectivamente parece un descubrimiento sencillo: el corazón bombea sangre a través de las arterias del cuer-

po y recibe esta sangre de las venas. Este descubrimiento cuestionaba la antigua idea de que la sangre fluía por el cuerpo a consecuencia de su calor y de que los diferentes cuerpos contenían distintos grados de «calor innato» *(calor innatus)* —siendo los cuerpos masculinos, por ejemplo, más cálidos que los femeninos. Harvey creía que la circulación calentaba la sangre, mientras que, según la teoría antigua, era el calor que había en la sangre lo que la hacía circular. Harvey descubrió que la circulación se produce de manera mecánica: «El vigoroso latido del corazón —declaró— mueve, purifica, activa y protege la sangre de las lesiones y el deterioro» [1]. Describió el cuerpo como una gran máquina que bombeaba vida.

Primero, Harvey estudió en 1614-15 las válvulas que había en el corazón y, después, las diferencias entre el funcionamiento de las arterias y de las venas. En la tercera década de ese siglo, sus alumnos extrajeron corazones de cadáveres de personas que acababan de morir para observar cómo el músculo del corazón continuaba contrayéndose y expandiéndose, aunque no tuviera sangre que bombear. Uno de sus estudiantes descubrió que la sangre de los pájaros es más caliente que la humana debido a que el corazón del pájaro bombeaba más rápidamente. Observando la maquinaria de la circulación, estos científicos se convencieron paulatinamente de que en toda la vida animal operaba el mismo mecanismo.

Hasta el siglo XVIII, los médicos cristianos discutieron acaloradamente dónde se asentaba el alma en el cuerpo, si el alma se comunicaba con el cuerpo a través del cerebro o del corazón, o si el cerebro y el corazón eran «órganos dobles», que contenían tanto materia corporal como esencia espiritual. Aunque en sus escritos Harvey mantiene la noción cristiana medieval de que el corazón es un órgano de la compasión, en la época en que publicó sus descubrimientos sabía que también era una máquina. Insistió en que el conocimiento científico se obtenía a través de la observación personal y el experimento más que a partir de razonamientos basados en principios abstractos. Algunos de los adversarios de Harvey, como Descartes, estaban dispuestos a creer que el cuerpo es una máquina, igual que la Divinidad misma puede actuar en virtud de una suerte de mecánica celestial. Dios es el principio de la máquina. A la pregunta: «¿Tiene el alma racional (inmaterial) funciones fisiológicas?», Descartes contestaba que sí [2]. La ciencia de Harvey condujo a contestar que no. Según Harvey, aunque el animal humano tenga un alma inmaterial, la presencia de Dios en el mundo no explica cómo hace el corazón que se mueva la sangre.



De motu cordis, 1628, dibujo realizado por Harvey del sistema sanguíneo del brazo.

Las investigaciones de Harvey sobre la sangre impulsaron a otros investigadores a examinar otros sistemas del cuerpo de manera similar. El médico inglés Thomas Willis, que vivió de 1621 a 1675, intentó comprender cómo el sistema nervioso del cuerpo opera mediante la circulación mecánica. Si bien no podía ver el movimiento visible de la «energía nerviosa» a lo largo de las fibras nerviosas como Harvey podía observar la circulación de la sangre, Willis pudo estudiar los tejidos del cerebro. Como los alumnos de Harvey, descubrió, al comparar cerebros de seres humanos y de animales, que había «poca o ninguna diferencia... en lo que se refiere a la forma y configuración externa de cada parte, con la excepción de la masa... de ahí concluimos que el alma común del hombre con los brutos es sólo corporal y que utiliza de manera inmediata estos órganos» [3]. Los sucesores de Willis en la neurología de finales del siglo XVII y del XVIII descubrieron, experimentando con ranas vivas, que en un cuerpo vivo los ganglios de las fibras nerviosas respondían de la misma manera a

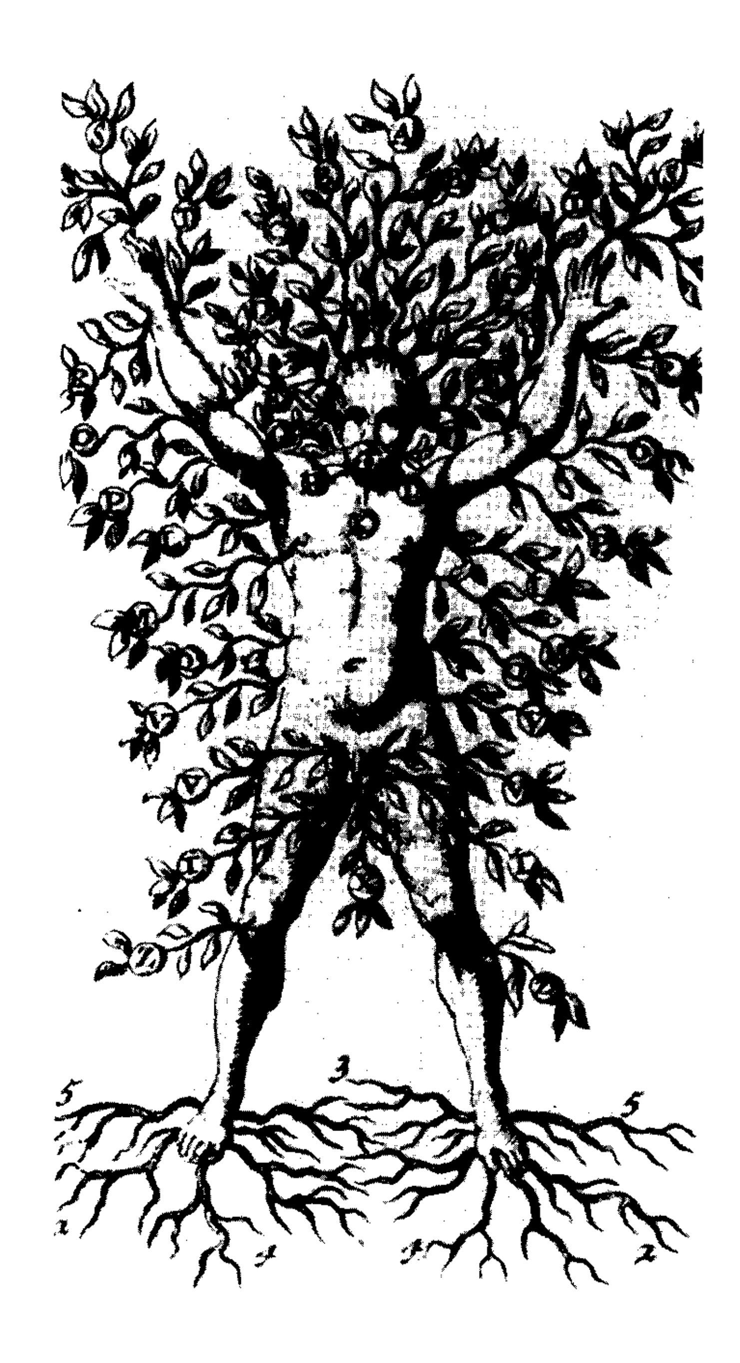
la estimulación sensorial. Experimentando con cadáveres de personas recién fallecidas, los doctores descubrieron que los ganglios de los seres humanos continuaban respondiendo como las fibras nerviosas de las ranas, incluso después de que el alma hubiera abandonado presuntamente el cuerpo para reunirse con su Hacedor. Por lo que respecta al sistema neurológico, el cuerpo no necesitaba «espíritu» para sentir. Como todos los ganglios nerviosos parecían operar de la misma manera, el alma podía estar en cualquier parte, pero no existía en ningún lugar en particular. La observación empírica no podía localizar el alma en el cuerpo[4].

De esta manera, los movimientos mecánicos del cuerpo, tanto los nerviosos como los de la sangre, indujeron una concepción más secular del cuerpo al cuestionar la antigua idea de que el alma (el *anima*) es la fuente de la energía vital.

Esta transformación llevó a los investigadores a cuestionar la imagen jerárquica del cuerpo en que se basaron los pensadores medievales como Juan de Salisbury. Mucho antes del descubrimiento de la naturaleza eléctrica de los movimientos entre las fibras nerviosas, por ejemplo, ya era evidente para los médicos del siglo XVIII que el sistema nervioso era más que una simple extensión del cerebro. El fisiólogo Albrecht von Haller arguyó en su *Demostración de fisiología,* de 1757, que el sistema nervioso funcionaba por sensaciones involuntarias que en parte escapaban al cerebro y, desde luego, al control consciente. De alguna manera, los nervios transmitían sensaciones de dolor de los pies a la muñeca cuando una persona se golpeaba un dedo del pie, de tal manera que los dos miembros se crispaban juntos. Al igual que la sangre, el dolor parecía circular por el cuerpo. Los médicos se entregaron a una verdadera orgía de crueles experimentos con animales; para mostrar que los tejidos nerviosos tenían una vida «independiente de la mente consciente o del alma superior —en palabras de la historiadora Barbara Stafford— se arrancaron corazones que aún latían, se sacaron vísceras, se perforaron tráqueas para ahogar el aullido de animales asustados que se estremecían y retorcían de sufrimiento»[5].

El corazón fue igualmente destronado del lugar que le había asignado Henri de Mondeville. Aunque Harvey afirmó que el corazón es «el comienzo de la vida», creía que «la sangre es la vida misma»[6]. El corazón no es sino una máquina para la circulación. La ciencia de la circulación, por lo tanto, subrayaba la independencia individual de las partes del cuerpo.

Más que en enigmas sobre el cuerpo y el alma, esta nueva ciencia se centraba en la salud corporal, tal y como la determinaba su mecánica.



Los vasos sanguíneos como ramitas que surgen del cuerpo humano. Del *Compendium anatomicum* de Case, 1696.

Galeno había definido la salud como un equilibrio entre el calor y los fluidos del cuerpo. La nueva medicina la definía como el flujo y el movimiento libres de las energías de la sangre y de los nervios. El flujo libre de la sangre parecía favorecer el crecimiento saludable de los tejidos y órganos individuales. De manera similar, los experimentadores neurólogos creían que la energía nerviosa que fluía libremente favorecía el crecimiento de los tejidos y órganos individuales. Fue este paradigma de flujo, salud e individualidad dentro del cuerpo lo que finalmente transformó la relación entre el cuerpo y la sociedad. Como observa un historiador de la medicina: «En una sociedad cada vez más secular... la salud empezó a verse como una de las responsabilidades del individuo, más que como un don de Dios» [7]. La ciudad que tomó forma en el siglo XVIII contribuyó a traducir ese paradigma interno en una imagen del cuerpo sano en una sociedad sana.

La ciudad respira

Los vínculos entre la ciudad y la nueva ciencia del cuerpo comenzaron a establecerse cuando los herederos de Harvey y Willis aplicaron sus descubrimientos a la piel. Debemos al médico del siglo XVIII Ernst Platner la primera analogía clara de la circulación dentro del cuerpo y la experiencia ambiental del mismo. El aire, decía Platner, es como la sangre: debe circular a través del cuerpo, y la piel es la membrana que permite al cuerpo respirar el aire. Según Platner, la suciedad constituía el principal enemigo del funcionamiento de la piel. En palabras del historiador Alain Corbin, Platner mantenía que la suciedad que bloqueaba los poros «retenía los humores excrementicios, favorecía la fermentación y la putrefacción de substancias y, lo que era peor, impedía que se expulsaran las sustancias nocivas de la piel» [8]. El movimiento del aire a través de la piel daba un significado nuevo y secular a la palabra «impuro». La impureza significaba piel sucia en lugar de una tacha en el alma. La piel se hacía impura debido a la experiencia social más que a consecuencia de una falta moral.

En el campo, entre los campesinos, la suciedad pegada a la piel parecía natural e incluso saludable. La orina y las heces humanas contribuían a alimentar la tierra; sobre el cuerpo parecían formar una capa nutricia, especialmente en los niños. Por lo tanto, la gente del campo creía que «no había que lavarse demasiado a menudo... porque la costra de heces y orina secas formaba parte del cuerpo y desempeñaba un papel protector, especialmente en los recién nacidos...» [9].

El limpiar de manera escrupulosa los excrementos del cuerpo se convirtió en una práctica específicamente urbana y de la clase media. A mediados del siglo XVIII, la gente de la clase media comenzó a utilizar papel desechable para limpiarse el ano después de defecar. Por esa fecha los orinales comenzaron a vaciarse diariamente. La propia repugnancia a los excrementos era un fenómeno urbano, cuyo origen estaba en las nuevas ideas médicas acerca de las impurezas que bloqueaban la piel. Además, quienes transmitían ese conocimiento médico vivían en la ciudad. «Los campesinos y los médicos eran literalmente incapaces de comunicarse en un mundo común de representaciones del cuerpo y sus peripecias», escribe la historiadora Dorinda Outram. Los campesinos conocían hombres de ciencia solamente en las personas de barberos, que también hacían las veces de cirujanos en los pueblos, y estos barberos-cirujanos sólo constituían el uno por mil en la Francia de 1789, mientras que los médicos titulados eran el uno por diez mil y vivían en su mayor parte en las ciudades [10].

Tales creencias sobre la importancia de dejar que la piel «respirara» contribuyeron a cambiar la forma en que la gente se vestía, cambio que resultó evidente en fecha tan temprana como la cuarta década del siglo XVIII. Las mujeres redujeron el peso de sus vestimentas utilizando tejidos como la muselina o el algodón. También cortaron los trajes para que cubrieran más holgadamente la figura humana. Aunque los hombres mantuvieron el artificio de las pelucas, que de hecho se fueron haciendo más complicadas durante el siglo XVIII, los hombres también intentaron aligerar y aflojar la ropa que llevaban. El cuerpo que era libre para respirar era más saludable porque sus vapores nocivos eran expulsados con facilidad.

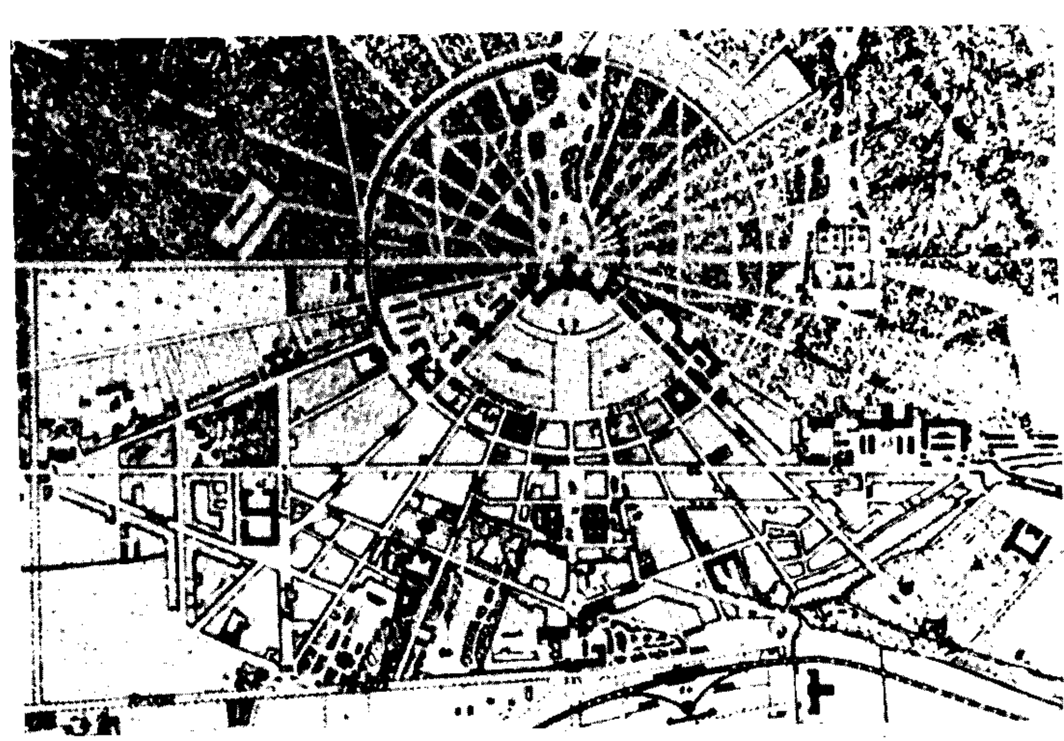
Además, para que la piel respirara, la gente tenía que lavarse con más frecuencia que antes. El baño diario de los romanos había desaparecido en el período medieval. De hecho, algunos médicos medievales lo consideraban peligroso porque desequilibraba radicalmente la temperatura del cuerpo. Ahora la gente que se vestía de manera liviana y se bañaba a menudo no tenía ya que disfrazar con perfumes fuertes el olor del sudor. Los perfumes de las mujeres y los tónicos de los hombres se habían elaborado en los siglos XVI y XVII con aceites que frecuentemente causaban erupciones cutáneas, de manera que el buen olor corporal se pagaba con pústulas.

El deseo de poner en práctica las saludables virtudes de la respiración y de la circulación transformó el aspecto de las ciudades así

como las prácticas corporales que se daban en ellas. Desde mediados del siglo XVIII, en las ciudades europeas se empezó a limpiar la basura de las calles, y a drenar los hoyos y las depresiones encenagadas con orina y heces, llevando la suciedad hacia cloacas que discurrían por debajo de las calles. La propia superficie de la calle cambió a consecuencia de estas innovaciones. El pavimento medieval consistía en adoquines redondeados, entre los cuales se incrustaban excrementos humanos y de animales. A mediados del siglo XVIII los ingleses comenzaron a repavimentar Londres con losas planas y cuadradas de granito que encajaban entre sí. París fue la primera ciudad que puso este tipo de pavimento de piedra a comienzos de la década de 1780 en las calles del moderno teatro del Odeón. Así, las calles se podían limpiar mejor. Bajo las mismas, las «venas» urbanas reemplazaron los pozos negros poco profundos, y las alcantarillas de París llevaban el agua sucia y los excrementos a nuevos canales de desagüe.

Estos cambios pueden encuadrarse en una serie de ordenanzas municipales de salubridad que se emitieron en París. En 1750, la ciudad obligó a los habitantes a retirar la suciedad y los desperdicios que hubiera delante de sus casas. En este mismo año comenzó a limpiar con agua los caminos y puentes públicos más importantes. En 1764, se tomaron medidas para arreglar los desagües desbordados o atascados que hubiera en la ciudad. En 1780, se prohibió a los parisinos arrojar el contenido de los orinales a las calles. Dentro de las casas, los arquitectos utilizaron un yeso liso en las paredes con la misma finalidad. El yeso sellaba la superficie del muro y facilitaba su limpieza.

Los planificadores ilustrados deseaban que la ciudad, ya en su diseño, funcionara como un cuerpo sano, fluyendo libremente y disfrutando de una piel limpia. Desde los inicios del periodo barroco, los urbanistas habían concebido las ciudades de manera que la gente pudiera circular eficazmente por las calles principales de la ciudad. En la reconstrucción de Roma, por ejemplo, el papa Sixto V comunicó los principales templos cristianos de la ciudad con una serie de amplios y rectos caminos por los que podían viajar los peregrinos. La imagen médica de la circulación vital dio un nuevo significado al movimiento barroco. En lugar de planificar calles a fin de que pudieran celebrarse ceremonias de movimiento hacia un objeto, como el planificador barroco, el de la Ilustración convirtió el movimiento en un fin en sí mismo. El planificador del barroco ponía de relieve el avance hacia un destino monumental; el de la Ilustración, el viaje en sí. Según la concepción ilustrada, la calle era un espacio importante,



Karlsruhe en el siglo XVIII. Un plano antiguo para una ciudad circulatoria.

tanto si discurría a través de una zona residencial como si lo hacía por el centro ceremonial de la ciudad.

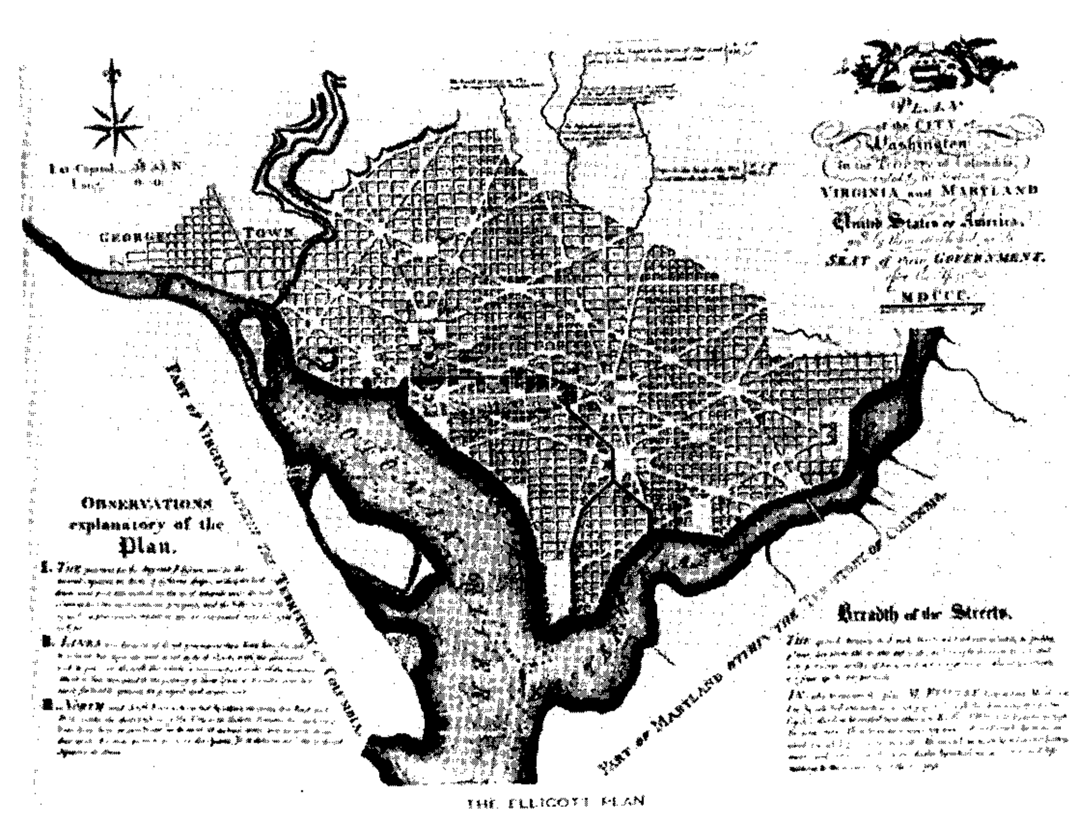
Así, los planificadores que intentaban organizar el tráfico según el sistema circulatorio del cuerpo aplicaron los términos «arteria» y «venas»a las calles de la ciudad en el siglo XVIII. Los urbanistas franceses como Christian Patte utilizaron la imagen de las arterias y de las venas para justificar el principio de las calles de una sola dirección. Tanto en los planos urbanos franceses como en los alemanes basados en el sistema circulatorio, el castillo del príncipe constituye el corazón del plano, pero las calles con frecuencia se comunicaban directamente unas con otras y no con el corazón urbano. Aunque fuera una pésima anatomía, los planificadores se guiaron por la mecánica sanguínea: pensaban que si el movimiento se bloqueaba en algún punto de la ciudad, el cuerpo colectivo sufría una crisis circulatoria como la que experimenta el cuerpo individual durante un ataque en el que se obtura una arteria. Como ha señalado un historiador: «El descubrimiento de Harvey y su modelo de la circulación de la sangre

creó el requisito de que el aire, el agua y los productos [de desecho] también se mantuvieran en movimiento», un estado de movimiento en un entorno humano que exigía una cuidadosa planificación. El crecimiento desordenado sólo empeoraría el tejido urbano del pasado, obstruido, cerrado e insalubre.

Podemos ver estos principios de circulación puestos en práctica en la planificación de Washington D.C., inmediatamente después de la Revolución americana. Debido a la conjunción de intereses de poder en la joven república, los diseñadores de Washington tuvieron que transformar un pantano semitropical en la capital de una nación, en lugar de situar el poder en una ciudad ya creada o edificar en un lugar más favorable ciento cincuenta kilómetros al norte. El plano de Washington, y su realización parcial en el Washington que conocemos hoy, es una vindicación de la creencia ilustrada en el poder de crear un entorno saludable gracias a un diseño urbano extremadamente organizado y exhaustivo. Este diseño urbano revela asimismo la concepción política y social que entraña la imagen de una ciudad «saludable» en la que la gente pudiera respirar a gusto.

Los planificadores de Washington intentaron revivir las antiguas virtudes de la republica romana en el lugar que habían elegido para la nueva capital, utilizando planos urbanos romanos y dando nombres romanos a la geografía de la nueva ciudad. El «río Tíber» americano, por ejemplo, era un arroyo infectado de mosquitos que discurría por una zona pantanosa. Las colinas de Roma sólo podían ser evocadas con la imaginación. Más cercanas en el tiempo, las tres figuras principales de este plan —Thomas Jefferson, George Washington y Pierre Charles L'Enfant— parecían tener en mente los grandes panoramas de Versalles, Karlsruhe y Potsdam, que disfrutaban de magníficos espacios abiertos gracias a la pluma del rey. «Era el colmo de la ironía —señala un historiador— que las formas originalmente concebidas para exaltar la gloria de unos reyes y emperadores despóticos vinieran a ser aplicadas como símbolo nacional de un país cuya base filosófica estaba tan firmemente enraizada en la igualdad democrática» [12].

Sin embargo, las cosas no ocurrieron así del todo finalmente gracias al diálogo americano con la antigua Roma. Thomas Jefferson había concebido en los últimos años de la penúltima década de 1780 un plano de la capital nacional basado en las divisiones rurales que deseaba implantar en todo el continente. La configuración tanto de la



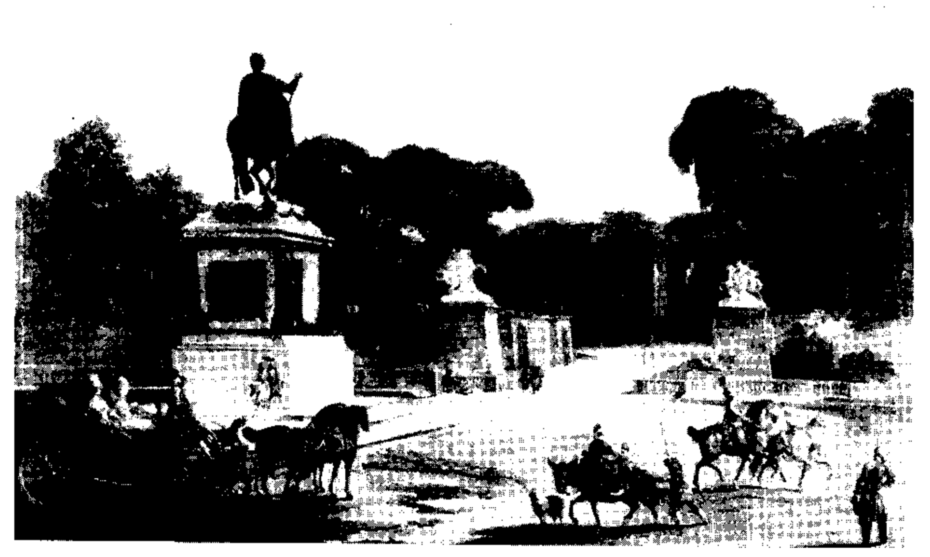
Washington, D.C: Plano de l'Enfant, trazado por Andrew Ellicott en 1792.

ciudad como del país se inspiraba en el antiguo plano cuadriculado romano utilizado para levantar ciudades geométricas. Como en la antigua ciudad romana, en el Washington de Jefferson —por lo que sabemos de sus intenciones— el gobierno habría estado situado exactamente en el centro de la ciudad. Sin embargo, Pierre Charles L'Enfant había sacado conclusiones diferentes de Roma.

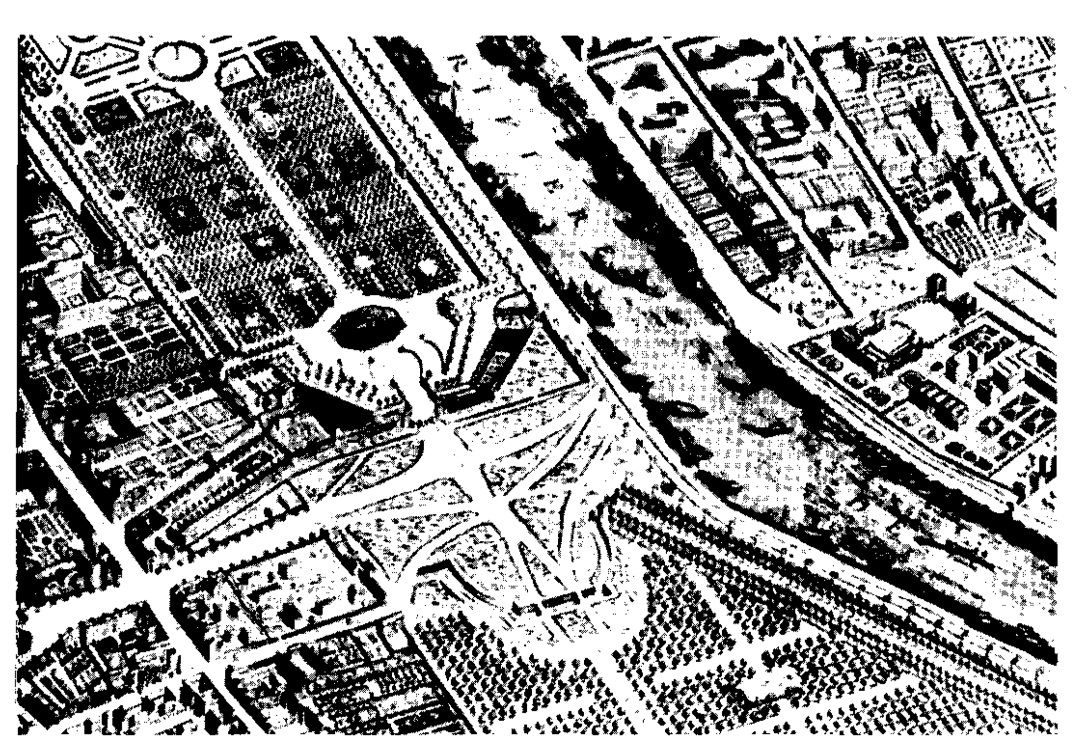
Al igual que otros jóvenes franceses idealistas, el joven ingeniero L'Enfant se había unido a la causa americana durante la Revolución y, tras servir en Valley Forge, había permanecido en América después de la victoria. En una nota dirigida al presidente Washington probablemente en 1791, L'Enfant calificó el plano basado en la cuadrícula de «aburrida e insípida... [fruto de una] imaginación fría carente de un sentimiento de lo que es realmente grande y verdaderamente hermoso» [13]. En su lugar propuso un espacio más democrático. Su «Plano de líneas de puntos» de 1791, reproducido más formalmente por

Andrew Ellicott en 1792, muestra una ciudad con varios nudos viarios y centros a los que se llega por un complejo sistema de calles radiales que atraviesan las divisiones rectangulares de la cuadrícula. Por ejemplo, L'Enfant trazó una gran intersección entre las dos calles principales, las avenidas de Virginia y de Maryland, que tenía poco que ver con las cercanas sedes del poder, la Casa del presidente y el Capitolio del Congreso. No todos los nudos viarios de la ciudad eran nudos de poder.

Además, L'Enfant trató de mezclar lo social y lo político, como lo habían estado en el foro de la primitiva república romana. El Congreso, escribió L'Enfant en su inglés casi perfecto al presidente Washington en 1791, formaría parte de un «lugar de asueto público, en el cual podría haber teatros, salones de asambleas, accademias (sic) y todo tipo de lugares que pudieran resultar atractivos para las personas educadas y que pudieran proporcionar diversión a los ociosos» [14]. La concepción de l'Enfant de una capital nacional era verdaderamente republicana: un lugar donde el gran poder queda absorbido en el tapiz de una ciudad multicéntrica y de funciones diversas. Jefferson inmediatamente reconoció y aplaudió esa imagen política, y dio vía libre al joven francés.



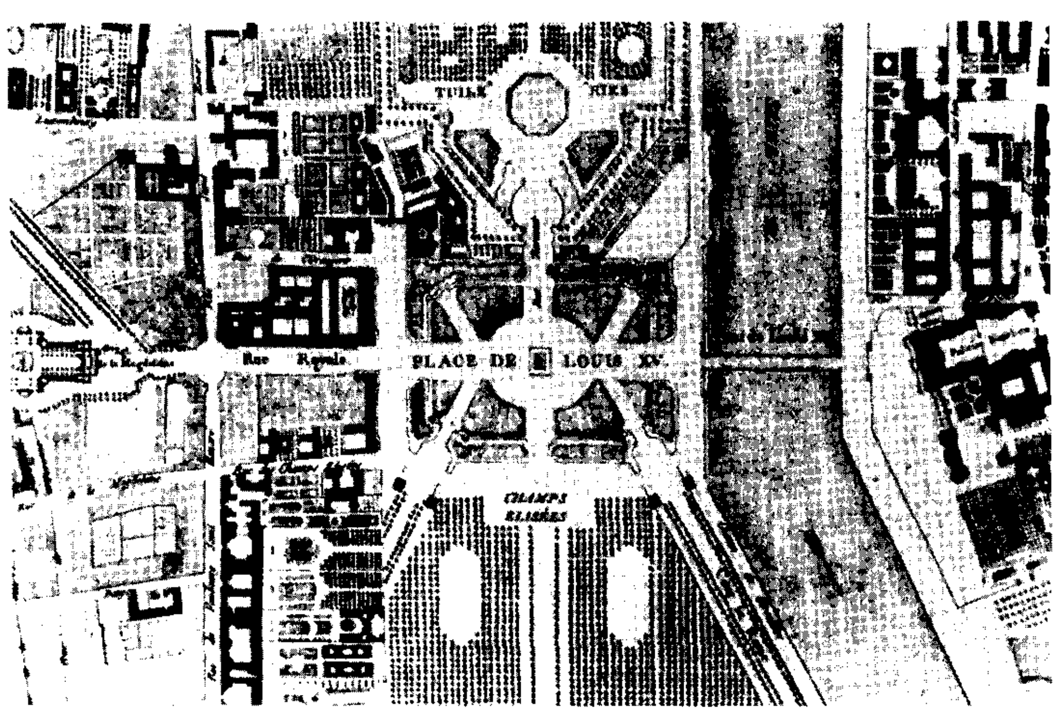
Vista de la plaza de Luis XV en París. Pintura atribuida a J. B. Leprince, c. 1750.



Plano de la plaza de Luis XV en París, tomado del plano Bretez, denominado «Turgot», 1734-39.

El plano republicano de L'Enfant para una capital multicéntrica y de funciones diversas también reflejaba las ideas ilustradas más que las barrocas acerca del significado de la circulación en una ciudad. El terreno pantanoso y el desagradable clima veraniego de Washington obligaron a L'Enfant a pensar en la necesidad de crear «pulmones» urbanos. Para ello se basó en su experiencia nativa, específicamente en la gran plaza de Luis XV situada en el centro de París. Pulmón floral de la capital europea, esta plaza limitaba con el Sena al final de los formales jardines de las Tullerías, que estaban ante el palacio del Louvre.

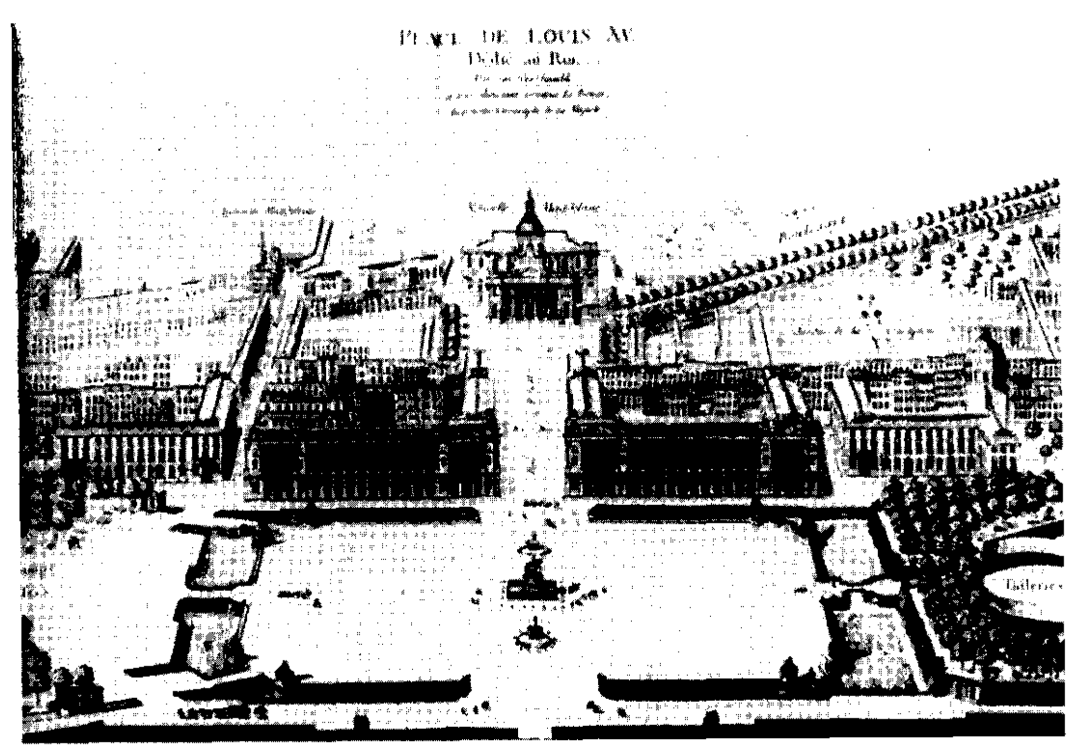
Igual que en la obra de L'Enfant, el pulmón era una referencia tan importante como el corazón para los planificadores de la Ilustración. Por ejemplo, nada era más llamativo en el París del siglo XVIII que la vasta plaza de Luis XV: aunque estaba situada exactamente en el centro de París, estaba concebida para que las plantas crecieran en ella libremente. Los contemporáneos de L'Enfant sabían poco acerca de la fotosíntesis pero podían sentir sus consecuencias al respirar. La plaza



Plaza de Luis XV en París. Plano del entorno que muestra el proyecto de un nuevo puente. Grabado de Perrier según Le Sage.

de Luis XV se convirtió en una especie de jungla urbana donde la gente iba a pasear cuando quería limpiarse los pulmones, de manera que, finalmente, el jardín central se vio como algo apartado de la vida urbana de la calle. «Daba la impresión, incluso a aquellos a quienes les gustaba su arquitectura, que la plaza de Luis XV estaba fuera de París» [15].

Además, este pulmón central contravenía las relaciones de poder que configuraban el espacio abierto en un jardín regio fuera de la ciudad, como era el caso del Versalles de Luis XIV o el Sans Souci de Federico el Grande. En los jardines de Versalles, de mediados del siglo XVII, las líneas regulares de árboles, senderos y estanques estaban dispuestas en interminables perspectivas que iban retrocediendo hasta desaparecer: el Rey mandaba sobre la Naturaleza. Otro tipo de espacio abierto apareció en el influyente paisajismo inglés de inicios del siglo XVIII: «el jardín sin límites», que, en palabras de Robert Harbison, carecía de un «principio o de un fin claro... los límites son confusos en todas partes» [16]. Los jardines ingleses embargaban la



Plaza de Luis XV en París. Grabado de G. L. Le Rouge, c. 1791.

imaginación en un espacio irregular lleno de sorpresas a medida que la vista se desplazaba o el cuerpo se movía. Era un lugar de vegetación exuberante y libre.

Sin embargo, la generación de L'Enfant pretendía dar al pulmón urbano una forma visual más definida. En París, en 1765, las autoridades estudiaron varios proyectos encaminados a hacer este gran jardín más accesible para la población de la ciudad, ya fuera a pie o en carruaje, un pulmón en el cual los parisinos pudieran expansionarse y recuperar fuerzas. Estas calles y senderos representaban una gran ruptura con el antiguo tejido de la ciudad. En ellas no habría comercio alguno, sino que estarían reservadas al contacto con la naturaleza y con los demás. El movimiento por el pulmón urbano tenía que seguir siendo una experiencia sociable.

Curiosamente, en el plano que L'Enfant realizó para Washington la naturaleza no está tan bien integrada en la ciudad como en el caso del parque parisino. El gran Mall, tal y como lo dibujó Ellicott según el plano de L'Enfant, conserva algunos de los elementos lineales forma-

les de Versalles en el eje que establece entre el río Potomac y la Casa del presidente, y en el eje que discurre entre el Potomac y el Capitolio. Pero L'Enfant pensaba que en este gran Mall los ciudadanos se desplazarían y congregarían, como habían empezado a hacerlo en París en 1765. Su objetivo no era crear vistas en el Mall para que George Washington pudiera supervisar sus dominios, de la misma manera que Luis XIV contemplaba Versalles, aparentemente una infinitud que le pertenecía por entero. L'Enfant declaró al primer presidente que deseaba «crear una gran variedad de lugares y perspectivas agradables» así como «comunicar cada parte de la ciudad» [17]. Los espacios abiertos a todos los ciudadanos cumplirían ambos fines.

Al aire libre, dijo Jefferson, un ciudadano respira con libertad: Jefferson, que amaba el campo, aplicó esta metáfora a la naturaleza. L'Enfant la aplicó a la ciudad [18]. Los orígenes médicos de la metáfora sugerían que, gracias a la circulación de la sangre, estaban vivos los miembros del cuerpo y que la sangre era tan importante para la vitalidad de los tejidos más pequeños como del corazón o del cerebro. Aunque los pulmones urbanos excluían el comercio, la imagen prototípica del cuerpo circulante parecía favorecerlo.

2. EL INDIVIDUO MÓVIL

La fábrica de alfileres de Smith

En su *Gran transformación*, el historiador contemporáneo Karl Polanyi intentó describir la transformación de la sociedad europea que, en su opinión, se había producido cuando la vida social se configuró de acuerdo con el intercambio mercantil. Sin negar la importancia del mercado en la Europa medieval o renacentista, es en los siglos XVII y XVIII cuando, según Polanyi, el principio de «sólo puedo ganar perjudicándote» empezó a dominar las relaciones culturales y sociales así como económicas, anulando gradualmente la creencia cristiana en la necesidad de la caridad y en los impulsos del altruismo. En cierto sentido, *La Gran transformación* puede leerse como si Shylock hubiera triunfado finalmente y la vida social se hubiera convertido en todas partes en una cuestión de calcular y extraer libras de carne [19].

En realidad, los autores del siglo XVIII que predicaron las virtudes del mercado libre eran extremadamente susceptibles sobre la cuestión de la codicia humana. Uno de los argumentos con los que intentaban defenderse de esta acusación se apoyaba en la nueva ciencia del

cuerpo y en su entorno espacial. Los defensores del mercado libre en el siglo XVIII relacionaban directamente el flujo del trabajo y el capital en la sociedad con el flujo de la sangre y la energía nerviosa en el cuerpo. Los colegas de Adam Smith hablaban de la salud económica en los mismos términos que los médicos utilizaban para la salud corporal, recurriendo a imágenes como la «respiración de mercancías», el «ejercicio del capital» y el «estímulo de la energía laboral» a través del mercado. Les parecía que, igual que el flujo de la sangre alimentaba todos los tejidos del cuerpo, la circulación económica nutría a todos los miembros de la sociedad.

Por supuesto, parte de todo esto eran disparates interesados. Ningún comprador que de repente se enfrentaba con la perspectiva de pagar el doble por el pan o el carbón habría estado dispuesto a aceptar el precio como «estimulante». Sin embargo, el economista Adam Smith añadió a las teorías en curso sobre el mercado libre una idea que sus contemporáneos no habían captado con la misma claridad y que impidió que este lenguaje bioeconómico se convirtiera en mera cobertura de la codicia. Smith intentó mostrar cómo las personas relacionadas con los movimientos del mercado se convierten en actores cada vez más nítidos de la economía. Esto ocurre, según Smith, en virtud de la división del trabajo inspirada por el mercado.

Así lo demostró Smith con severa elegancia en las páginas iniciales de *La riqueza de las naciones*. Expuso el ejemplo de los diez obreros en una fábrica de alfileres. Si cada uno tuviera que realizar todas las acciones necesarias para fabricar un alfiler, podría hacer quizás veinte alfileres al día, doscientos en total. Dividiendo las tareas, los diez obreros podían fabricar cuarenta y ocho mil [20]. ¿Qué les conduciría a dividirse el trabajo de esta manera? El mercado para sus productos: «Cuando el mercado es muy pequeño, nadie tiene el suficiente estímulo para dedicarse enteramente a una ocupación, ante la imposibilidad de intercambiar todo el excedente del producto de su trabajo», declara Smith [21]. Cuando el mercado es amplio y activo, el trabajador se verá estimulado a producir un excedente. Así, la división del trabajo surge de la «propensión a trocar, permutar e intercambiar una cosa por otra» [22]. Cuanto mayor sea la circulación, más especializado será el trabajo y más convierten en actores individuales.

La fábrica de alfileres de Smith constituyó un jalón significativo en su argumentación. En primer lugar, Smith pretendía presentar los principios más generales de la economía política aplicados al trabajo más rutinario: la fabricación de alfileres. En el mundo antiguo, como hemos visto, el trabajo humano corriente parecía propio de los ani-

males y carente de dignidad. La dignidad del trabajo del monje medieval descansaba en su disciplina espiritual y en su fin caritativo. Smith extendió la dignidad del trabajo a todos los trabajadores que pudieran intercambiar libremente el fruto de su trabajo y fueran adquiriendo así una especialización mayor en una tarea específica. La *especialización* dignificaba el trabajo y el mercado libre promovía el desarrollo de especializaciones. En esto, la economía de Smith se hacía eco de la gran *Enciclopedia* de Diderot de mediados del siglo XVIII. La *Enciclopedia* mostraba en hermosas láminas y exactas descripciones las habilidades necesarias para poner un asiento de mimbre a una silla o asar un pato. El artesano o el sirviente que las poseía aparecía en las páginas de Diderot como un miembro más digno de la sociedad que el amo que sólo sabía consumir.

La fábrica de alfileres de Smith era un lugar urbano. De hecho, *La riqueza de las naciones* fue una obra insólita en su época por su manera de describir las relaciones entre la ciudad y el campo. A partir de los pensadores medievales como Humbert de Romans, se consideraba que la ciudad obtenía su riqueza a expensas del campo. Adam Smith argumentó, por el contrario, que el desarrollo de las ciudades estimulaba la economía del campo al crear una demanda en el mercado de bienes agrícolas. Creía que los agricultores debían hacer lo mismo que los fabricantes de alfileres: especializarse en cosechas destinadas al mercado en lugar de hacer de manera autosuficiente todo por y para sí mismos [23]. Es decir, las ventajas de la circulación vinculaban a la ciudad y al campo en el proceso de crear trabajo especializado en ambos lugares.

Esta visión de la ciudad y del campo ponía de manifiesto lo que era más ilustrado y esperanzador en el pensamiento de Smith: su concepción del individuo económico como un ser social más que solitario o codicioso. En la división del trabajo, como Smith la concebía, cada individuo necesitaba a los demás para realizar su trabajo. Si a los críticos contemporáneos como Polanyi, Smith les parece un apologista del juego de suma cero, a sus contemporáneos les pareció a la vez científico y humano. En la circulación del trabajo y del capital descubrió una fuerza que dignificaba el trabajo más humilde y que reconciliaba la independencia y la interdependencia.

Ésta fue una respuesta contemporánea a la pregunta de cómo funcionarían las ciudades diseñadas por L'Enfant, Patte y Emmanuel Laugier. Cuando los urbanistas del siglo XVIII planificaron ciudades que debían operar sobre principios circulatorios, Smith hizo legibles y creíbles las actividades económicas adecuadas para esas ciudades. A su vez, prometía una posibilidad más emocional de libertad individual.

Goethe viaja al sur

La libertad prometida a un individuo en movimiento aparece en uno de los documentos más notables del siglo XVIII, publicado inmediatamente antes de la Revolución francesa. Se trata del *Viaje por Italia* de Goethe, en el que narra su huida en 1786 de una idílica y pequeña corte alemana a las fétidas ciudades de Italia, huida que, en su opinión, devolvió la vida a su cuerpo.

Durante más de diez años Goethe había sido contable, superintendente y administrador general de Carlos Augusto, gobernante de un pequeño ducado. La monotonía del control de las finanzas del príncipe y de la supervisión del drenaje de sus campos, año tras año, había apartado a Goethe cada vez más de la literatura. Los logros extraordinarios de su juventud —sus poemas, la novela *Las penas del joven Werther*, el drama *Goetz de Berlichingen*— amenazaban con convertirse en simples recuerdos. Su estrella se eclipsó. Al final, huyó al sur.

El *Viaje por Italia* de Goethe describe las ciudades italianas llenas de piedras destrozadas, agrietadas y saqueadas, y excrementos por las calles, pero el poeta vagó admirado y feliz entre estas ruinas. Escribió desde Roma el 10 de noviembre de 1786: «Nunca he sido tan sensible a las cosas del mundo como aquí» [24]. Seis semanas antes había escrito a un amigo: «Vivo frugalmente y tranquilo de manera que los objetos no encuentran una mente elevada, sino que la elevan» [25]. Goethe descubrió que el moverse entre masas de extranjeros le excitaba sensualmente como individuo. En Venecia, en medio de la muchedumbre de San Marcos, escribió: «Al fin puedo disfrutar realmente de la soledad que anhelaba, porque en ningún sitio se puede estar más solo que en medio de una gran multitud en la que uno se abre camino» [26]. Uno de los pasajes más hermosos del *Viaje por Italia*, escrito el 17 de marzo de 1787 en Nápoles, expresa la paz interior que sintió el poeta entre una ruidosa muchedumbre:

> Abrirse camino a través de una muchedumbre inmensa y en constante movimiento es una experiencia peculiar y saludable. Todos se funden en una gran corriente, pero cada uno logra encontrar el camino hacia su propio objetivo. En medio de tanta gente y de toda su agitación, me siento en paz y solo por primera vez. Cuanto mayor es el clamor de las calles, más tranquilo me siento [27].

¿Por qué habría de sentirse más estimulado como individuo en medio de la muchedumbre? El 10 de noviembre Goethe escribe que

«todo el que mire aquí seriamente a su alrededor y tenga ojos para ver, debe volverse *sólido*. Debe percibir la solidez más vivamente que nunca» [28]. Es curioso que la expresión, aparentemente torpe, de «volverse *sólido*» (en alemán, *solid werden*) proceda de la reacción de Goethe al «clamor de las calles». El circular en medio de una multitud hizo que Goethe particularizara sus impresiones [29]. Goethe se aconseja a sí mismo en Roma «tomar las cosas una a una como llegan; más tarde ya se ordenarán» [30].

Puede parecer extraño comparar *La riqueza de las naciones* de Adam Smith, publicado por primera vez en 1776, con el *Viaje por Italia* de Goethe, de una década posterior, pero las dos obras tienen una resonancia común. En ambas, el movimiento articula, especifica e individualiza la experiencia. Los resultados de este proceso comenzaron a ponerse de manifiesto en esta época tanto en la poesía de Goethe como en el *Viaje a Italia*. En Roma, a los treinta y ocho años, Goethe inició una relación con una mujer más joven, y el amor por las cosas concretas se fundió con este amor erótico. La última de sus *Elegías romanas* es un poema de amor a su dama en el que describe la metamorfosis de los vegetales y el progreso del amor de una manera tan específica como el crecimiento de una planta. Goethe era consciente de que, en su viaje, cada vez le interesaba más la experiencia estética específica.

El viaje del poeta fue único y, sin embargo, la idea de que el movimiento, el viaje, la exploración estimularían la vida sensible de la persona fue lo que originó el deseo de viajar en el siglo XVIII. Desde luego, algunas formas de viaje siguieron despertando en los europeos el estímulo posesivo de conocer regiones extranjeras y extrañas. El viaje de Goethe no era esa clase de turismo. Él no fue a Italia en busca de lo desconocido o lo primitivo, sino que más bien sintió el deseo acuciante de desplazarse, de apartarse del centro. Su viaje era más parecido a los *Wanderjahre*, que se consolidaron en la misma época: un año en que tanto los hombres como las mujeres jóvenes viajaban extensamente apoyados por sus padres antes de asentarse. En la cultura de la Ilustración, los individuos querían viajar por el estímulo físico y la clarificación mental. Estas esperanzas, nacidas de la ciencia, se extendían a la planificación del entorno, a la reforma de la economía e incluso a la formación de la sensibilidad poética.

Pero el *Viaje por Italia* de Goethe también muestra los límites de esta mentalidad ilustrada. Rara vez describe a la multitud italiana entre la que se mueve con la misma minuciosidad con que se describe a sí mismo. De la misma manera, cuando Adam Smith describe la muchedumbre de la ciudad, tiende a hacerlo como si estuviera dividida en personajes y categorías distintos, más que como un conjunto humano. En el discurso sobre la salud pública de los reformadores urbanos, la muchedumbre urbana aparecía como un pozo negro de enfermedades y debía ser purificada dispersándola individualmente por toda la ciudad. Es conocido que Jefferson temía a la plebe urbana y L'Enfant, que albergaba un sentimiento ambivalente hacia ella, tenía la esperanza de que sus proyectos evitarían las aglomeraciones en las calles de Washington. Las reformas propuestas para la plaza de Luis XV en París preveían la construcción de caminos adecuados para individuos que caminaban o cabalgaban solos, más que para carruajes de postas u otros vehículos grandes.

La incapacidad de prever los movimientos de la multitud urbana, o de aceptarla en bloque, sin duda está relacionada con la gente que formaba esa multitud: en su mayor parte pobres. Sin embargo, los pobres experimentaron el movimiento en la ciudad en formas que trascendían estos prejuicios. Esa experiencia cristalizó en el significado que tenían para ellos los movimientos del mercado: la diferencia entre sobrevivir y morir de hambre la medían en la fluctuación en peniques o sueldos en el precio del pan. La muchedumbre urbana quería menos movimiento del mercado y más regulación gubernamental, estabilidad y seguridad. El movimiento físico en la ciudad sólo agudizó el dolor del hambre. Donde más evidente se hizo la inseguridad inspirada por el movimiento fue en la capital más provocativa de toda Europa: París en vísperas de la Gran Revolución.

3. LA MUCHEDUMBRE SE MUEVE

Según los cálculos del historiador Léon Cahen, cuando Luis XVI accedió al trono quizá había en París 10.000 clérigos, 5.000 nobles y una burguesía de manufactureros, comerciantes acaudalados, médicos y abogados que alcanzaba la cifra de unos 40.000. El resto de la ciudad, unas 600.000 personas o más, vivían al borde de la pobreza [31]. Visto retrospectivamente, una clase alta y media de 50.000 personas aproximadamente en una ciudad de 600.000 habitantes parece poco. Históricamente, sin embargo, la cifra era considerable, más considerable proporcionalmente que en la época de Luis XIV, cuando el rey llevaba las riendas de la economía y del gobierno desde Versalles, fuera de la ciudad. De hecho, el entorno regio de Versalles no había dejado de empobrecerse mientras París prosperaba durante el

siglo XVIII. Las finanzas regias se hallaban en una situación preocupante después de las aventuras francesas en Norteamérica a mediados de siglo y catastrófica después de la entrada de Francia en la Guerra de Independencia de Estados Unidos. El Versalles de Luis XVI también se había atrofiado porque incluso el clero y la nobleza comenzaron a crear nueva riqueza en París de la misma manera que la burguesía comercial generaba riqueza: mediante la venta de tierras, la inversión en empresas y otras formas de actividad relacionadas con el mercado.

París se convirtió no sólo en un lugar para crear riqueza, sino también para practicar un consumo conspicuo. Los signos de éste en piedra fueron las enormes mansiones construidas en el Faubourg de Saint-Honoré. A partir de los datos que proporciona Sebastien Mercier, el cronista del París del siglo XVIII, George Rudé estima que en la última década del Antiguo Régimen se construyeron diez mil casas y un tercio de París. El propio Mercier nos deja entrever lo agradable que era la vida en el nuevo París; cómo una sociedad cada vez más ociosa pasaba las tardes bebiendo té, leyendo y comiendo frutas de invernadero en hogares tan bien caldeados que la gente podía vestir ropa sencilla y saludable, mientras que, por la noche, podía elegir entre numerosos teatros a los que se llegaba fácilmente gracias a los coches que circulaban por unas calles cada vez mejor pavimentadas.

Para que esta vida fuera posible, hacía falta un número creciente de artesanos, sirvientes, empleados y obreros de la construcción. No hacía falta que estuvieran bien pagados y, de hecho, no lo estaban. En las industrias de servicios como la textil, un defensor del mercado libre esperaría que los salarios aumentaran en la medida en que aumentara la demanda de artículos de lujo. Sin embargo, los salarios reales disminuyeron de 1712 a 1789, porque la oferta de trabajo creció incluso con mayor rapidez que la demanda, lo que condujo a un descenso de los salarios en un sector económico en expansión. En general, bienes y servicios circularon libremente en la medida en que la prosperidad de París no dejó de aumentar a lo largo del siglo. Esta riqueza que impregnó la ciudad física no afectó a la vida de la masa de la población.

La desigualdad se convirtió en una provocación que la gente podía percibir cuando se desplazaba por la ciudad. Es una verdad social aceptada que la sensación de pobreza disminuye cuando las personas viven entre otros que son como ellas. Y al observar un plano del París del siglo XVIII, el estudioso moderno podría verse tentado a extraer dos conclusiones erróneas a este respecto. Una es que la maraña de

calles significaba que los parisinos vivían sólo en núcleos pequeños; la otra es que la ciudad tenía *quartiers* claramente ricos y pobres. En vísperas de la Revolución, un caminante que hubiera atravesado la ciudad habría pasado por barrios propiamente obreros, como el Faubourg de Saint-Antoine en el extremo oriental de la ciudad; pero si hubiera pasado por calles como la calle de Varenne en la orilla izquierda, que se había llenado de nuevos palacios privados *(hôtels particuliers),* el viajero urbano habría visto grupos de casas miserables entre los palacios, cabañas construidas al borde de sus jardines. Éstas albergaban a la masa de trabajadores del servicio y de artesanos que eran imprescindibles para las mansiones. Edificios paupérrimos semejantes rodeaban el palacio del rey en el Louvre —sedimentos de pobreza en las grietas de la riqueza.

Quizá el lugar donde se mezclaban más asombrosamente ricos y pobres era el Palais Royal, al lado del Louvre. Propiedad de la familia de Orléans, el Palais era un gran edificio rectangular con un parque en su interior. Al nivel del suelo el edificio tenía columnatas abiertas y el parque estaba cortado por la mitad por una larga construcción de madera, la *galerie de bois*. En lugar de cerrar el parque como un jar-



Galeries du Palais-Royal, L. L. Boilly, 1809. Musée de la Ville de Paris, Musée Carnavalet, París. Giraudon/Art Resource, N. Y.

dín, los duques de Orléans dieron a la tierra un uso más económico. Fue el Times Square del París del Antiguo Régimen. El Palais Royal albergaba innumerables cafés, burdeles y mesas de juego al aire libre, así como tiendas de ropa usada, casas de empeño y sospechosos corretajes de bolsa. Un joven que acabara de perder el salario de una semana en las mesas de juego o su salud en brazos de una dama de la noche afectada de una enfermedad venérea, sólo tenía que levantar la vista más allá de la *galerie de bois* hacia el ala occidental del palacio y quizá hubiera entrevisto en el piso superior al duque de Orléans asomado a las altas ventanas, supervisando aquella provechosa miseria.

En lugar de aislarse, muchos pobres circulaban en medio de una riqueza inaccesible. Los mercados medievales de la ciudad habían dependido, como ya hemos visto, del comercio interurbano. La calle local se convirtió en un foco de distribución de este comercio, recibiendo artículos y enviándolos al exterior. En 1776, cuando Smith publicó su teoría económica, los mercados de la ciudad no se parecían ni a los del pasado ni a los descritos por Smith. La ciudad comerciaba ahora como parte de una nación. Sus puertos de Burdeos y el Havre se encontraban en el límite geográfico del país. La importancia del intercambio económico de París obedecía a que éste era el centro del poder gubernamental, una economía urbana que cada vez más servía a la burocracia urbana y sus caprichos culturales. Así, cuando la gente sentía con especial rigor esa desigualdad, no buscaba consuelo en el mercado, ni en la circulación de trabajo y capital, sino en el gobierno como fuente de estabilidad. Estos deseos salieron a la superficie en torno a la cuestión del precio del pan.

En París, los trabajadores no especializados ganaban alrededor de 30 sueldos diarios, los especializados más de 50. La mitad de estos ingresos se destinaban a comprar pan, el alimento básico, y una hogaza de cuatro libras costaba de 8 a 9 sueldos. Una familia de la clase obrera comía dos o tres hogazas al día. Un quinto de los ingresos del trabajador se gastaba en verduras, recortes de carne y grasa, y vino. Como destinaba la mayor parte del salario para comprar comida, el obrero tenía que administrar el resto, calculado hasta el último céntimo, para adquirir ropa, combustible, velas y otros artículos necesarios. George Rudé señaló que si el precio del pan, «como sucedía con demasiada frecuencia, subía a 12 o 15 (o incluso a 20) *sous*... la gran mayoría de los asalariados se enfrentaba con un desastre repentino» [32].

Antes y durante la Revolución, se produjeron muchos más disturbios por el precio de los alimentos que por los salarios. En la Guerra de la Harina de 1775, por ejemplo, lo que pretendía la hambrienta

población de París era que el precio de la harina se correspondiera con su poder adquisitivo, más que con el valor de mercado. Como señala el historiador Charles Tilly en relación con un incidente en la tienda de un comerciante de grano, los pobres, que eran «principalmente mujeres y niños... se cuidaron de tocar otra mercancía que no fuera pan [y] al menos algunos de ellos insistieron en pagar su pan a dos sueldos la libra, unas tres quintas partes de su precio en el mercado» [33].

Como el mercado estaba mucho más allá de la capacidad del pueblo para controlarlo, su atención se centró en el estado, particularmente en el caso del pan. En principio, el estado fijaba el precio del pan. En la práctica, este precio era ignorado por los movimientos del mercado. Cuando el pueblo protestaba por el coste de los alimentos, se dirigía a un poder único y claro —el gobierno— y medía el éxito o el fracaso de sus acciones por el aumento o disminución de una sola cifra. Examinemos ahora un caso importante de cómo los movimientos de una multitud en busca de pan la condujeron hasta las puertas del estado.

El gran motín del pan de octubre de 1789 comenzó en París la mañana del día 5 en dos lugares, en el distrito obrero de Saint-Antoine, al este de la ciudad, y en los almacenes de alimentos del centro. Se inició cuando una mujer se negó a pagar el precio de venta del pan de ese día —16 sueldos—, que había subido por la escasez en el suministro de grano. Entonces, otras mujeres incitaron a la multitud a ocupar la calle, masas de mujeres de París que tenían que calcular con cuidado qué podían permitirse para comer.

En el barrio de Saint-Antoine las mujeres obligaron al sacristán de la iglesia de Sainte-Margarite a que hiciera sonar constantemente las campanas de la iglesia para que toda la población supiera que se había producido una emergencia que exigía su presencia en las calles. La noticia del motín se extendió de boca en boca desde Saint-Antoine a los barrios vecinos y la multitud se dirigió al ayuntamiento, el Hôtel de la Ville, en el centro de la ciudad. Armada con picas y palos, una muchedumbre de unas seis mil personas irrumpió en el ayuntamiento, pero allí no había nadie que pudiera atender a sus peticiones. Sólo el rey y sus administradores, se decía, podían dar respuesta, porque la ciudad se encontraba en bancarrota. Por la tarde, la muchedumbre de mujeres, a la que ahora se habían unido hombres, atravesó el centro de la ciudad por la arteria formada por la calle de Vaugirard en dirección a Versalles. Ya eran unas diez mil personas. «La trascendental marcha de las mujeres sobre Versalles —escribe la historiado-

ra Joan Landes— [se inscribía en] una larga tradición de participación femenina en la protesta popular, especialmente durante las crisis de subsistencia» [34]. Llegaron a la puesta del sol y se dirigieron en primer lugar a la Asamblea, donde su jefe Maillard «citó numerosas veces el nuevo panfleto popular *¿Cuándo tendremos pan? (Quand aurons-nous du pain?)* en el que, en lugar de a los panaderos, se consideraba a las autoridades responsables de la escasez» [35].

Al amanecer, la muchedumbre, que había permanecido acampada allí durante la noche, hizo frente a los guardias del palacio de Versalles, mató a dos de ellos, los decapitó y paseó sus cabezas clavadas en una pica. Pero las puertas se mantuvieron cerradas, mientras la muchedumbre no dejaba de aumentar con la llegada de más gente del suburbio real de París. Al final, a primeras horas de la tarde del día 6, el rey y la reina aparecieron en un balcón ante la multitud , que gritaba: «¡A París!». Esa tarde, la turba, que ya ascendía a unas sesenta mil personas, escoltó triunfalmente a los aquiescentes monarcas de regreso a la ciudad. El día 7, se mostraron al rey barriles de harina podrida con piojos, que la turba, aún movilizada, arrojó después al Sena.

El resultado del motín que comenzó el 5 de octubre fue doble. Las autoridades intentaron fortalecer su poder militar en la ciudad para acabar con futuros estallidos y el precio del pan quedó fijado en 12 sueldos. Además, el gobierno garantizó el abastecimiento de trigo a la ciudad con sus propios graneros, que contenían grano de buena calidad. Una paz etérea descendió entonces sobre la ciudad. María Antonieta escribió a Mercy d'Argenteau, el embajador austriaco:

> Hablo al pueblo, a los soldados de la milicia y a las mujeres del mercado; todos ellos me tienden la mano y yo les doy la mía. He sido muy bien recibida dentro de la ciudad. Esta mañana el pueblo nos pidió que nos quedáramos. Les dije que por lo que concernía al rey y a mí, dependía de ellos que nos quedáramos, pues sólo pedíamos que se detuviera todo aquel odio... [36].

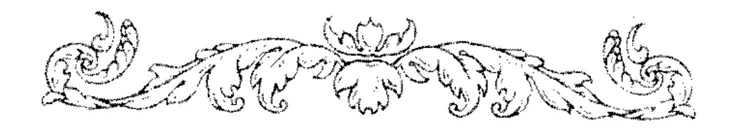
En esos momentos, la reina no se engañaba por las repentinas manifestaciones de fervor. Una canción popular expresaba la satisfacción de las mujeres porque su deseo de autoridad había sido satisfecho:

Como jóvenes jactanciosos
a Versalles fuimos con nuestras armas.
Aunque sólo éramos mujeres, teníamos que mostrar
un valor sin tacha.

Ahora no tendremos que llegar tan lejos
cuando queramos ver a nuestro rey
Lo amamos con un amor sin igual
pues ha venido a vivir a nuestra capital [37].

De esta manera, la multitud urbana se movió en una dirección diferente de la prevista por Adam Smith. El historiador Lynn Hunt cree que los acontecimientos como este motín del pan ponen de manifiesto la esencia de una relación paterno-filial entre el monarca y sus «hijos», una relación basada en la confianza, la estabilidad y la inmutabilidad [38]. El paradigma de Harvey equiparaba la importancia de las partes del cuerpo y hacía que parecieran más interdependientes a través de los movimientos de la sangre. La concepción del mercado de Adam Smith implicaba que en los movimientos del mercado todos los actores eran igualmente importantes e interdependientes, y se iban diferenciando cada vez más como consecuencia de la división del trabajo. Pero la multitud que había intervenido en el motín del pan era más que un conjunto de individuos participando en un intercambio. De la misma manera que tenía necesidades económicas como grupo, su identidad no podía equipararse a la de los individuos. La propia palabra «movimiento» adquirió un significado colectivo, que sería probado a sangre y fuego durante la Revolución.

CAPÍTULO NUEVE



El cuerpo liberado

El París de Boullée

En el momento culminante de la Revolución francesa, el periódico más radical de París declaró que no podía haber una verdadera revolución si el pueblo no la sentía en su cuerpo. «Algo que nunca debemos cansarnos de repetir al pueblo —decía el periódico— es que la libertad, la razón, la verdad son... no dioses... sino parte de sí mismo» [1]. Sin embargo, cuando la Revolución francesa intentó traer a la vida al cuerpo en las calles de París, sucedió algo completamente inesperado. Las multitudes de ciudadanos caen frecuentemente en la apatía. En parte, los espectáculos de violencia les embotaban los sentidos; en parte, los espacios revolucionarios creados en la ciudad con frecuencia no lograban estimular al pueblo. En una época de agitación, cuando menos se esperaba, la multitud movilizada de la ciudad frecuentemente se detenía, se sumía en el silencio y se dispersaba.

Mapa del París revolucionario, c. 1794. ▶

Estos momentos de pasividad de la multitud no interesaron a Gustave Le Bon, el autor moderno más influyente sobre las multitudes. Le Bon estaba convencido de que el movimiento en las calles de París aportaba sensaciones revolucionarias a la vida de la muchedumbre. Creía que el gran motín del pan descrito al final del capítulo anterior siguió siendo el comportamiento de la multitud durante los siguientes cuatro años. Es a Le Bon a quien debemos el concepto de psicología y de conducta de masas, a diferencia del comportamiento individual, basado en esa visión de un cuerpo colectivo constantemente alerta, encolerizado y activo. Le Bon creía que en el movimiento de una multitud así, las personas hacen cosas que nunca habrían imaginado que pudieran hacer solas. La simple fuerza del número, argumentó, hace que la gente se sienta grande. El individuo tiene «una sensación de poder invencible que le permite ceder a instintos que, si hubiera estado solo, por fuerza habría mantenido controlados» [2]. Aislada, una persona «puede ser un individuo cultivado; en una muchedumbre, es un bárbaro; es decir, una criatura que actúa por instinto» [3].

Aunque, decía Le Bon, esta transformación se produce en cualquier grupo nutrido en movimiento, la Revolución francesa marcó una línea divisoria en la historia. La Revolución legitimó la violencia de las masas como un fin político en sí mismo. De los dirigentes de la Revolución, declaró Le Bon:

> Tomados por separado, los hombres de la Convención revolucionaria francesa eran ciudadanos ilustrados de hábitos pacíficos. Unidos en una muchedumbre, no vacilaron en apoyar las propuestas más salvajes, en guillotinar a individuos claramente inocentes, y en... diezmarse a sí mismos [4].

Las ideas de Le Bon acerca de las masas ejercieron gran influencia sobre Freud, que posteriormente se basó en ellas cuando escribió acerca de la «horda primaria» y de otras formas de pérdida de la individualidad en la muchedumbre. Los escritos de Le Bon han resultado ser más persuasivos para los lectores modernos, porque parecen explicar cómo individuos decentes y humanos pueden participar activamente en crímenes violentos, como en el caso de las turbas nazis y fascistas.

La otra cara de la muchedumbre parisina presagió una clase distinta de experiencia moderna. Las formas contemporáneas de pasividad e insensibilidad individual en el espacio urbano hicieron su primera aparición colectiva en las calles del París revolucionario. Los motines del pan pusieron de manifiesto la necesidad de una vida colectiva de las masas que la Revolución no satisfizo.

1. LIBERTAD EN EL CUERPO Y EN EL ESPACIO

El historiador François Furet ha observado que la Revolución «pretendía, mediante un acto de la imaginación, reestructurar en su integridad una sociedad hecha pedazos» [5]. La Revolución tenía que inventar cómo debía ser «un ciudadano». Pero la invención de un nuevo ser humano iba a ser difícil. El «ciudadano» tenía que ser como todos en una sociedad que había marcado profundamente las diferencias sociales en la manera en que la gente se vestía, gesticulaba, olía y se movía. Además, de alguna manera el «ciudadano» tenía que convencer a las personas para que se reconocieran en esa imagen e incluso se vieran renacidos en ella. Como ha señalado un historiador, la necesidad de inventar una imagen universal significaba que, idealmente, el «ciudadano» sería un hombre, dados los prejuicios de la época sobre la irracionalidad de las mujeres. Los revolucionarios buscarían un «individuo... neutral; capaz de someter... las pasiones y los intereses individuales al gobierno de la razón. Sólo los cuerpos masculinos reunían los requisitos ideales de esta forma de subjetividad» [6]. Incluso a una feminista tan ardiente de aquella época como Olimpia de Gouges le parecía que la fisiología emocional de las mujeres las predisponía al orden emocional y paternal del pasado, más que a la nueva maquinaria del futuro [7]. Desde luego, la Revolución disipó estos prejuicios en su imaginación, lo mismo que para 1792 había acabado con las actividades organizadas de las mujeres que, como en el motín del pan de 1789, habían contribuido a sublevar la sociedad.

Sin embargo, de entre todos los emblemas revolucionarios, como los bustos de Hércules, Cicerón, Ájax y Catón que salpicaban el paisaje de la Revolución, el pueblo se sentía especialmente atraído por la imagen de una ciudadana ideal llamada «Marianne». La imagen de Marianne aparecía por todas partes —en los dibujos de los periódicos, en las monedas, en las estatuas públicas erigidas para reemplazar los bustos de reyes, papas y aristócratas. Su imagen estimulaba la imaginación popular porque otorgaba un significado nuevo y *colectivo* al movimiento, al flujo y al cambio que se producían en el interior del cuerpo humano, impulsando y liberando el movimiento que ahora nutría una nueva forma de vida.

Los pechos de Marianne

La Revolución modeló el rostro de Marianne como el de una joven diosa griega, con nariz recta, cejas altas y mejillas bien formadas. Su



Una *sans-culotte* parisina armada. Aguafuerte anónimo coloreado a mano, c. 1792.



Marianne. Aguafuerte de una pintura de Clement, 1792. Musée Carnavalet, París, foto Edimedia.

cuerpo tendía a las formas más llenas de una madre joven. A veces, Marianne aparecía vestida con ropas antiguas holgadas que se le ceñían a los pechos y los muslos; en otras, la Revolución la ataviaba con ropas contemporáneas pero con el pecho al descubierto. El pintor revolucionario Clement pintó a la diosa de esta última manera en 1792, con los pechos firmes y llenos y los pezones contorneados. Tituló esta versión de Marianne «La Francia republicana, descubriendo su pecho a todos los franceses». Ya fuera vestida sencillamente o con el cuerpo al desnudo, Marianne no daba la impresión de ser una mujer lasciva que se estuviera exhibiendo, en parte porque a finales de la Ilustración el pecho se consideraba una zona tan virtuosa como erógena.

Los pechos desnudos ponían de manifiesto los poderes nutricios de las mujeres. En la pintura de Clement, los pechos llenos de Marianne eran para todos los franceses, una imagen de nutrición revolucionaria subrayada en la pintura por un curioso oramento: de una cinta que lleva al cuello y cae entre los pechos cuelga un nivel que significa que todo el pueblo francés tiene el mismo acceso a su seno. La pintura de Clement muestra el atractivo más elemental del símbolo de Marianne: igual atención para todos.

La veneración de una figura maternal recordaba el culto de la Virgen María. Varios comentaristas han señalado la propia semejanza entre los nombres revolucionarios y los religiosos. Sin embargo, si Marianne estaba inspirada en la emoción y la mentalidad popular contenidas en el amor de María, dar el pecho significaba algo muy concreto históricamente para quienes la contemplaban.

Durante la Revolución, dar el pecho se había convertido en una experiencia complicada para las mujeres. Hasta el siglo XVIII todas las mujeres, salvo las más pobres, entregaban a sus hijos a nodrizas muchas de las cuales no les importaban los bebés. En el Antiguo Régimen con frecuencia se descuidaba a los bebés y a los niños pequeños. Incluso en las casas acomodadas vestían harapos y comían las sobras de la servidumbre. Más que crueldad premeditada, esta indiferencia hacia los niños reflejaba en parte la dura realidad biológica de una época en que la mortalidad infantil era muy elevada. Una madre afectuosa seguramente habría estado constantemente en duelo.

No obstante, de manera vacilante y desigual, la familia se fue centrando en sus hijos. Los cambios en la salud pública significaron que para la cuarta década del siglo XVIII las tasas de mortalidad infantil habían empezado a descender, especialmente en las ciudades. Y en esa misma época las madres, particularmente el amplio espectro de los segmentos intermedios de la sociedad, mostraron una nueva relación

de afecto hacia sus hijos que se manifestó en el hecho de darles de mamar. El *Emilio* de Rousseau (1762) contribuyó a definir este ideal materno a través de Sofía, el personaje moral central de la historia. Los pechos rebosantes de Sofía, escribió Rousseau, eran prueba de su virtud. No obstante, declaró Rousseau, «nosotros los hombres podríamos subsistir más fácilmente sin mujeres que ellas sin nosotros... dependen de nuestros sentimientos, del valor que damos a sus méritos y de la opinión que tenemos acerca de sus encantos y sus virtudes» [8]. La revolución materna confinó a las mujeres a la esfera doméstica, como iban a percibir pronto Mary Wollstonecraft y otras admiradoras de Rousseau. Libre para amar a sus hijos, Sofía carecía sin embargo de la libertad de un ciudadano. «La República de la Virtud —observa el crítico Peter Brooks— no concebía que las mujeres ocuparan un espacio público. La virtud femenina era doméstica, privada, modesta» [9]. Y la tarea de Marianne no era precisamente liberar a Sofía.

Cuando las virtudes vivificantes de Marianne se convirtieron en un icono político, su cuerpo pareció abierto tanto a los adultos como a los niños —un cuerpo maternal abierto a los hombres. En principio, actuaba como una metáfora política que unía en su marco a la multiplicidad de seres humanos. Pero, en realidad, la Revolución la utilizó como un recurso metonímico: al contemplarla, la Revolución vio, como en un espejo mágico, imágenes cambiantes de sí misma.

El cuerpo femenino de Marianne, generoso y productivo, sirvió en primer lugar para diferenciar el presente virtuoso de los males del Antiguo Régimen. Su imagen contrastaba con los cuerpos de los enemigos de la Revolución, ávidos de placer y supuestamente insaciables sexualmente. Incluso en la década de la revolución, la pornografía popular eligió a la esposa de Luis XVI como objeto de escándalo, imputándole relaciones lesbianas con sus damas, y las canciones populares la atacaron por su falta de sentimiento maternal. Durante la Revolución, estos ataques se agudizaron. Poco antes de ser condenada a muerte, circularon informes por París según los cuales María Antonieta y una de sus damas, durante una relación lesbiana, habían metido en la cama al hijo de la reina, que tenía ocho años de edad, y habían enseñado al joven príncipe a masturbarse mientras ellas hacían el amor. A mediados del siglo XVIII, médicos como Tissot habían publicado, en nombre de la ciencia médica, descripciones explícitas sobre los efectos supuestamente degenerativos que tenía la masturbación sobre el cuerpo, tales como la pérdida de vista y la debilidad de los huesos [10]. Por un placer ilícito —según las acusaciones— María Antonieta había sacrificado la salud de su propio hijo. María Anto-



María Antonieta, su amante femenina y su hijo, en un grabado de la edición de 1795 de *La filosofía en el tocador* del marqués de Sade.

nieta aparecía en los grabados revolucionarios con el pecho casi plano en contraste con los rebosantes senos de Marianne. La diferencia entre estos pechos apoyaba las acusaciones de que la libidinosa reina era inmadura y pueril, una adolescente mimada, mientras que Marianne se presentaba como una adulta que proporcionaba placer sin hacer daño a otras personas.

Otra imagen de Marianne suavizaba los pesares de la Revolución. De este modo, la Revolución no la dotaba de la palabra. Su amor era silencioso e incondicional. Reemplazó a un rey cuyo cuidado paterno por sus súbditos suponía mando y obediencia. El estado revolucionario que enviaba a los ciudadanos a morir en el exterior y que los condenaba a muerte en el interior necesitaba, por tanto, que representara al estado como una madre. Cuando los franceses luchaban en el exterior al tiempo que entre sí, el número de niños huérfanos y abandonados creció rápidamente por toda la nación. Tradicionalmente, los conventos se habían ocupado de esos niños, pero la Revolución los había cerrado. La imagen de Marianne simbolizaba la garantía del estado revolucionario que cuidaría de esos niños como un deber patriótico. Los niños que debían ser amamantados fueron rebautizados, según observa el historiador Olwen Hufton, «bajo la denominación genérica de *"enfants de la patrie"* (hijos de la patria) y considerados un recurso humano precioso de soldados y madres potenciales» [11]. La Revolución a su vez elevó a las nodrizas al grado de *citoyennes précieuses* («ciudadanas preciosas»).

Las revoluciones no son acontecimientos especialmente divertidos, pero la figura de Marianne permitió que se manifestara un cierto ingenio galo. Un asombroso grabado anónimo de Marianne la muestra con alas de ángel volando sobre la calle de Panteón. Con una mano se lleva una trompeta a la boca, con la otra se sostiene una trompeta en el ano, de tal manera que sopla y ventosea clarinazos en pro de la libertad [12]. (¿Se podría imaginar a George Washington en una situación semejante?) El humor ayudaba a los ciudadanos cuando, al mirar en torno suyo, se preguntaban: «¿Cómo es la fraternidad?»

Los pechos amamantadores de Marianne sobre todo sugerían que la fraternidad era una experiencia corporal sensible más que una abstracción. Un panfleto contemporáneo declaraba: el «pezón no fluye con libertad hasta que siente los labios de un bebé hambriento; de la misma manera, los guardianes de la nación no pueden dar nada sin el beso del pueblo; la leche incorruptible de la Revolución da vida al pueblo» [13]. El acto de amamantar se convirtió en el ideario revolucionario en una imagen de estimulación *mutua* —entre la madre y el

hijo, el gobierno y el pueblo, los ciudadanos entre sí. Y la imagen de la «leche incorruptible» del pueblo dio a la fraternidad un carácter familiar más fuerte que las asociaciones de interés mutuo racional concebidas por los whigs o los fisiócratas, que en el mejor de los casos en los primeros meses de la Revolución, vieron una oportunidad para fortalecer el funcionamiento del mercado libre.

Subyacente a todas estas reflexiones está la imagen de un cuerpo rebosante de fluido. En esta imagen colectiva del nuevo ciudadano, la leche ha sustituido a la sangre de las imágenes de Harvey y la lactancia a la respiración, pero el movimiento y la circulación libres continúan siendo los principios de la vida. La imagen transmitía el exceso absoluto de circulación. Y al igual que el individuo harveyano necesitaba un espacio en el que moverse, lo mismo sucedía con Marianne. Uno de los grandes dramas de la Revolución francesa radica ahí: si la Revolución podía ver a Marianne, fue incapaz de situarla. La Revolución buscó espacios donde los ciudadanos pudieran expresar su libertad, espacios en la ciudad que favorecieran el ejercicio de las virtudes de Marianne: libertad, igualdad y fraternidad. Sin embargo, la libertad tal y como estaba concebida en el espacio chocaba con la libertad como se concebía en el cuerpo.

El volumen de la libertad

La Revolución concibió la libertad en el espacio como mero volumen, volumen sin obstrucción, sin límites, un espacio en que todo fuera «transparente», en el que, según el crítico Jean Starobinski, nada estuviera oculto [14]. Los revolucionarios pusieron en práctica su concepción del espacio libre en 1791, cuando el concejo de París comenzó a derribar los árboles y a pavimentar los jardines de la plaza de Luis XV, aplanando la tierra para convertirla en un volumen abierto y vacío. En los distintos planos propuestos para el centro de la ciudad la plaza quedaba libre de vegetación y otras obstrucciones, una plaza vasta y de superficie dura. En el plano de Wailly para la reconstrucción de la antigua plaza de Luis XV en el centro de París (rebautizada como Place de la Révolution durante el periodo en el que estuvo allí instalada la guillotina), la plaza tenía que ser regularizada por edificios situados a los cuatro lados para formar un espacio central vacío, que no estaría cruzado por carreteras ni caminos. En otro plano, Bernard Poyet retiró de los puentes que cruzaban el río Sena y que conducían a la plaza todas las casuchas incrustadas que habían

obstruido la entrada y la salida de la plaza [15]. En otros lugares de la ciudad, como el Champ de Mars, los planificadores de la Revolución intentaron crear volúmenes abiertos desprovistos de obstáculos naturales al movimiento y la visión.

Estos volúmenes vacíos debían proporcionar un lugar para el cuerpo de Marianne. En las celebraciones cívicas se convirtió en una monumental figura al aire libre, que ya no se ocultaba en las naves de las iglesias como las imágenes de la Virgen. Los rituales que tenían lugar en torno a las estatuas de Marianne sugerían apertura y transparencia, la fraternidad de aquellos que no tenían nada que ocultar. Además, el volumen de libertad consumaba la creencia ilustrada en la libertad de movimiento. El espacio completamente abierto era el siguiente paso lógico tras las calles liberadas de obstrucciones al movimiento: plazas centrales concebidas como pulmones descongestionados que respiraban con libertad.

Sin embargo, por lógica que pueda ser en abstracto la relación entre un cuerpo que se mueve libremente y un espacio vacío, sería extraño imaginar concretamente a una mujer que diera de mamar a un niño en medio del vacío, sin otros signos de vida. De hecho, los parisinos empezaron a ver algo así de extraño durante la Revolución en las calles de la ciudad.

El poder explica, tanto como el idealismo, los volúmenes de libertad, pues eran espacios que permitían la máxima vigilancia policial sobre la multitud. Sin embargo, la visión revolucionaria, tal y como la describe François Furet, también perseguía esa disonancia, la disonancia de articular un nuevo orden humano en el vacío. Nadie ejemplificó mejor la fe en el poder liberador del espacio vacío que el arquitecto Étienne-Louis Boullée, que nació en París en 1728 y vivió allí hasta su muerte en 1799. Personalmente modesto, satisfecho con los honores que le concedió el Antiguo Régimen (fue nombrado miembro de la Academia en 1780), de mente reformadora pero no sanguinaria durante la Revolución, Boullée era un epítome del adulto civilizado e ilustrado. La arquitectura de Boullée fue principalmente una arquitectura sobre el papel, que estaba estrechamente vinculada a su obra como crítico y pensador. Sus escritos relacionaban el cuerpo con el diseño del espacio de una manera tan explícita como lo había hecho Vitrubio, y los proyectos arquitectónicos de Boullée recordaban obras clásicas romanas como el Panteón.

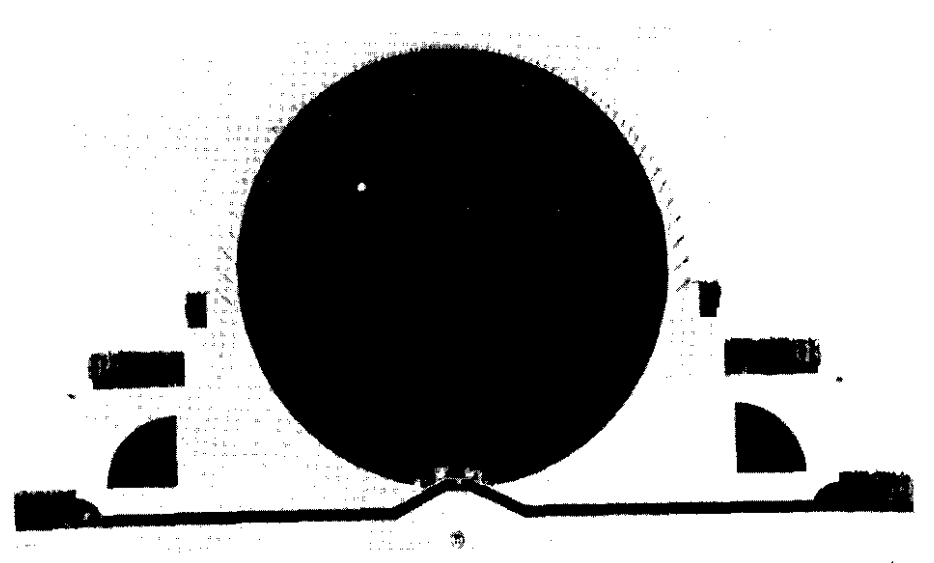
Sin embargo, con todo su conocimiento del pasado, Boullée era un verdadero hombre de su tiempo, un verdadero revolucionario del espacio. Es extraño que las furias del poder le rindieron tributo por

esta visión: el 8 de abril de 1794 se encontraba a punto de ser detenido, amenazado por las contradictorias acusaciones que puso en movimiento el Terror, acusado en un cartel que se pegó por las paredes de París de ser uno de los «locos de la arquitectura», que «odia a los artistas» y un parásito social, aunque también realizara «propuestas seductoras» [16]. Sus propuestas seductoras en particular consistían en grandes volúmenes delimitados por muros y ventanas severamente disciplinados como emblemas de la libertad.

El proyecto más famoso de Boullée de la Revolución fue un monumento que estaría dedicado a Isaac Newton, un vasto edificio situado en torno a una cámara esférica. Como un moderno planetario la cámara presentaría una imagen de los cielos. Con esta gran cámara esférica, escribió Boullée, deseaba evocar el majestuoso vacío de la naturaleza que creía que Newton había descubierto. El planetario de Boullée cumplía esa función mediante un novedoso sistema de alumbrado: «El alumbrado de este monumento, que debía asemejarse al de una noche clara, lo proporcionan los planetas y las estrellas que decoran la bóveda celeste». Para conseguir ese efecto, propuso que la cúpula del planetario tuviera «aberturas en forma de embudo... La luz diurna del día se filtra a través de estas aberturas en la penumbra del interior e ilumina todos los objetos de la bóveda con una luz brillante y resplandeciente» [17]. El visitante entra en el edificio por un pasaje exterior situado muy por debajo de la esfera y después sube unos escalones para entrar por la parte inferior de la cámara. Tras haber contemplado los cielos, el visitante desciende unos peldaños y sale por el otro lado del edificio. «Sólo vemos una superficie continua que no tiene ni principio ni fin —escribió— y cuanto más la miramos, mayor nos parece» [18].

El Panteón de Adriano, que el arquitecto francés tomó como modelo para su planetario, orientaba al visitante casi de una manera compulsiva en su interior. Al levantar la vista hacia los cielos artificiales, el visitante del planetario de Boullée no tendría sentido de su lugar en la tierra. Nada en el interior permite orientar el cuerpo. Además, en las secciones realizadas por Boullée de la Tumba de Newton, los seres humanos son casi invisibles dentro de la inmensidad de la esfera: la esfera interior es treinta y seis veces más alta que los meros puntos humanos dibujados en la base. Como sucede en los cielos del exterior, el espacio ilimitado en el interior se convierte en una experiencia en sí mismo.

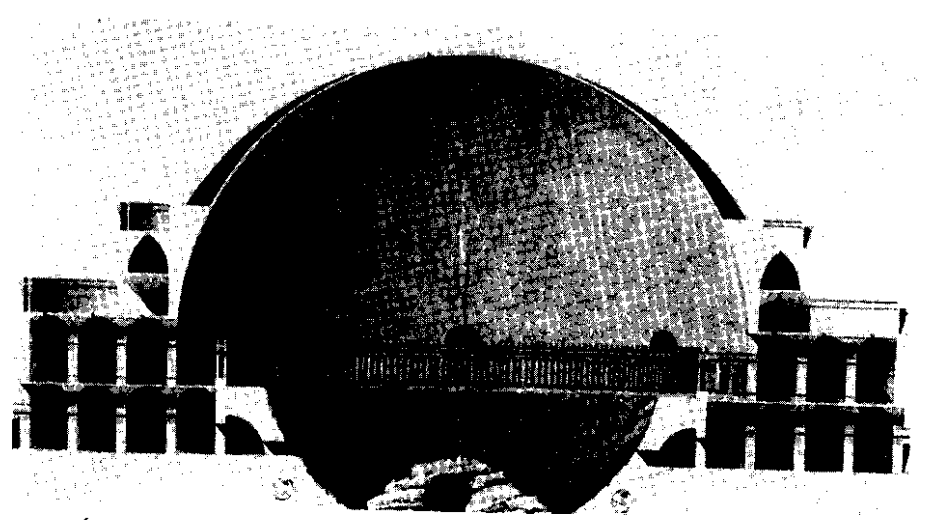
En 1793, Boullée diseñó —de nuevo sobre el papel— quizá su proyecto más radical: el «Templo a la Naturaleza y la Razón». Una



Étienne-Louis Boullée, *Cenotafio de Newton*, vista interior, por la noche, 1784.

vez más hizo uso de la esfera, vaciando el suelo para formar la mitad inferior de la esfera, la mitad de la «Naturaleza», que tenía su equivalente en la mitad superior, una cúpula arquitectónica perfectamente lisa, la mitad de la «Razón». Se entra al templo por una columnata que hay en medio, donde la tierra y la arquitectura, la Naturaleza y la Razón, se encuentran. Al alzar la vista hacia la cúpula de la Razón, todo lo que se ve es una superficie lisa, desnuda y libre de cualquier particularidad. Al dirigir la vista hacia abajo, se ve el correspondiente cráter de la tierra, pero éste rocoso. Es imposible descender a esa Naturaleza desde la columnata y ningún fiel que estuviera en este santuario de la Naturaleza desearía tocar la tierra: Boullée concibió el cráter rocoso áspero y cortado en el centro por una fisura que se abría hacia la negrura inferior como el tajo de un cuchillo. No existe lugar aquí, en el suelo, donde un hombre o una mujer puedan posar el pie. Los seres humanos no tienen lugar en este templo aterrador dedicado a la unión de conceptos.

En sus escritos acerca de la planificación urbana, Boullée argumentó que las calles debían tener las mismas propiedades espaciales que su templo y su planetario y carecer de principio y de fin. «Al extender el trazado de una avenida de tal manera que la vista no alcance su final —argumentó—, las leyes de la óptica y el efecto de la perspectiva dan una impresión de inmensidad» [19]. Puro volumen: espacio li-



Étienne-Louis Boullée, *Templo a la Naturaleza y a la Razón,* c. 1793.

bre de las calles serpenteantes y de las excrecencias irracionales que se habían ido acumulando sobre los edificios con el paso de los siglos; espacio libre de señales tangibles de daños humanos ocasionados en el pasado. Como declaró Boullée: «El arquitecto debe estudiar la teoría de los volúmenes y analizarlos, buscando al mismo tiempo comprender sus propiedades, los poderes que tienen sobre nuestros sentidos, sus similitudes con el organismo humano» [20].

El historiador Anthony Vidler considera esta clase de planos «arquitectónicamente misteriosos» con lo que quiere decir que provocan sentimientos de grandeza sublime junto con una sensación de desazón e inquietud personales. El término procede de los escritos de Hegel sobre arquitectura y la palabra que Hegel utiliza en alemán es *unheimlich*, que también puede significar «inhóspito» [21]. Y a ello se debe que los monumentos dedicados a Newton o a la Razón y la Naturaleza parezcan tan poco adecuados para Marianne, cuyo lugar es el hogar y que simboliza una consoladora unidad de la familia y el estado. Al deseo de conexión, de la maternidad-fraternidad encarnada en Marianne, se oponía otro deseo revolucionario, el de la oportunidad de volver a empezar desde cero, lo que significa desprenderse del pasado, salir de casa. La visión de la fraternidad en las relaciones humanas se expresaba como carne que toca carne; la visión de la libertad en el espacio y el tiempo se expresaba como un volumen vacío.

El sueño de conectar libremente con otras personas quizá choque siempre con el sueño de volver a empezar de nuevo sin trabas. Pero la

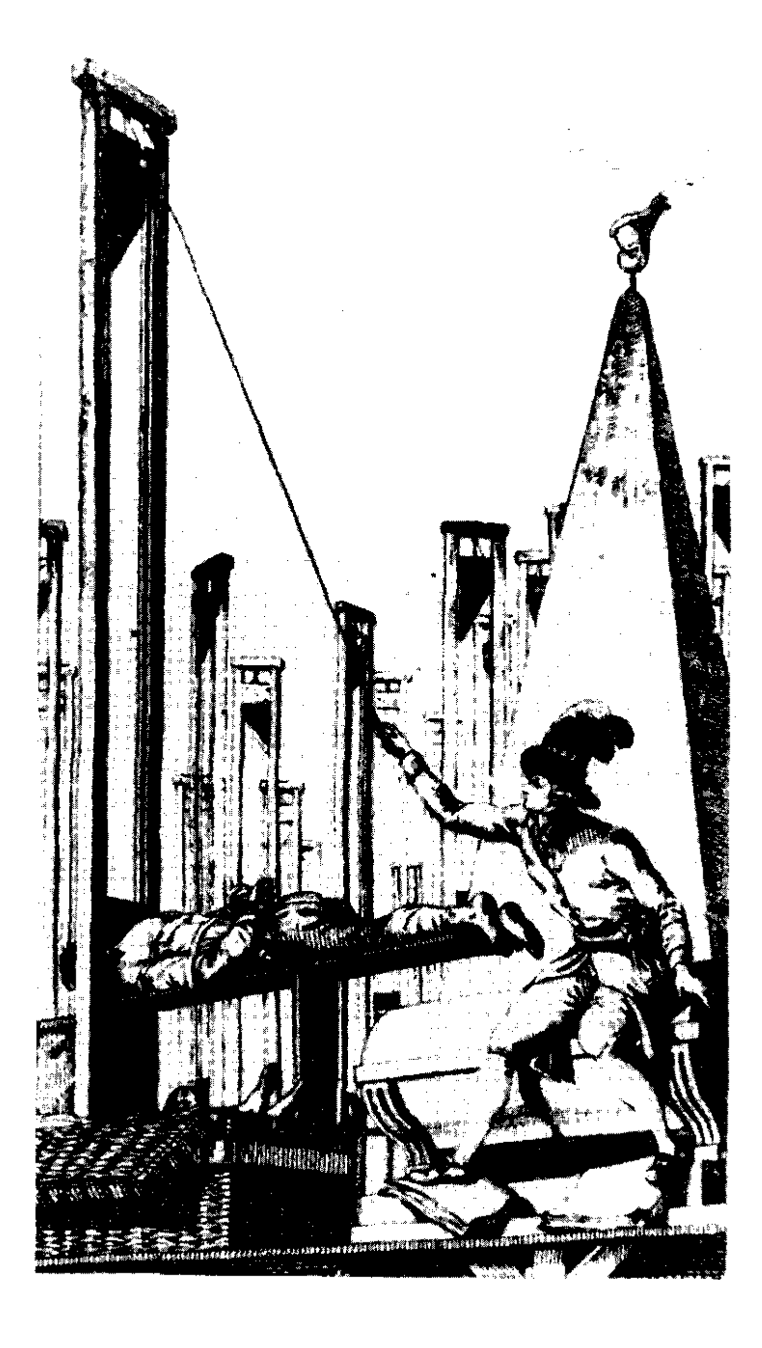
Revolución francesa puso de manifiesto algo más concreto sobre el resultado de estos principios de libertad contradictorios, algo más inesperado. En lugar de la pesadilla de una masa de cuerpos corriendo juntos sin control por un espacio sin límites, como temía Le Bon, la Revolución mostró cómo las multitudes de ciudadanos se apaciguaban cada vez más en los grandes volúmenes abiertos donde la Revolución escenificaba sus acontecimientos públicos más importantes. El espacio de la libertad apaciguaba el cuerpo revolucionario.

2. EL ESPACIO MUERTO

«La Revolución francesa se vio atrapada en los dolores de destruir una civilización antes de crear una nueva» [22]. Donde la destrucción inplicó al cuerpo humano de manera más infame fue en la guillotina. El lúgubre acto de matar gente con la guillotina formó parte de lo que la crítica de arte Linda Nochlin ha denominado «desmembración revolucionaria», lo que significaba la idea de que las figuras del pasado tenían que recibir la muerte en cierta manera y los enemigos de la Revolución debían ser literalmente separados, para que sus muertes sirvieran de lección. En lugar de provocar la sed de sangre descrita por Le Bon, el espacio en que se enseñaba esta lección embotaba a la muchedumbre que presenciaba las matanzas.

La guillotina es una máquina sencilla. Consiste en una cuchilla ancha y pesada que se mueve hacia arriba y hacia abajo por dos canales de madera. El verdugo levanta la cuchilla unos dos metros y medio aproximadamente valiéndose para ello de una soga atada a un torno y, cuando suelta la soga, la cuchilla se precipita entre los canales, cortando el cuello de la víctima, atada con correas a un banco situado en la base de la máquina. Aunque la guillotina llegó a ser conocida como la «navaja nacional» *(rasoir national)* durante la Revolución francesa, lo cierto es que mata tanto partiendo el cuello de la víctima al caer con fuerza como con la afilada hoja.

El Dr. Joseph-Ignace Guillotin, que nació en 1738 y vivió hasta 1814, no inventó realmente la guillotina. En el Renacimiento ya había máquinas para cortar la cabeza al caer una cuchilla pesada; la «Doncella» era un artefacto de ese tipo, construido en Escocia en 1564. *El martirio de San Mateo,* de Lucas Cranach, muestra al santo decapitado por un artefacto casi idéntico a la «navaja nacional». Pero el Antiguo Régimen rara vez utilizó instrumentos de decapitación, puesto que causaban la muerte con demasiada rapidez. Se pensaba



Robespierre guillotinando al verdugo después de haber guillotinado a todos los franceses, aguafuerte anónimo, c. 1793.

que privaban a la ejecución pública de los rituales requeridos por el castigo. En todas las ciudades y pueblos del Antiguo Régimen se reunían grandes muchedumbres para asistir a estos espectáculos de dolor; de hecho, las ejecuciones públicas a menudo tenían un carácter festivo, ya que eran de las pocas fiestas que no estaban incluidas en el calendario religioso. Madame de Sévigné describe una excursión —que representó un respiro de sus deberes en la corte— de Versalles a París para ver cómo se destripaba a tres criminales y luego se los ahorcaba.

Al igual que las crucifixiones romanas, las ejecuciones cristianas pretendían dramatizar el poder del Estado para causar dolor. Las máquinas de matar como la rueda o el potro retrasaban la muerte todo lo posible para que el público pudiera ver cómo se desgarraban los músculos de la víctima y escuchar sus alaridos. A diferencia de las crucifixiones, prolongando el dolor las autoridades cristianas pretendían forzar a la víctima a confesar la enormidad de sus pecados antes de verse reducida a poco más que un pedazo de carne. El tormento tenía un propósito religioso y en cierto sentido caritativo, al proporcionar al criminal una última oportunidad de librarse de las profundidades del infierno confesando el pecado.

El Dr. Guillotin rechazó esas ideas. Señaló que la mayoría de los criminales quedaban inconscientes o trastornados después de sólo una o dos vueltas de rueda y, por lo tanto, eran incapaces de optar por arrepentirse. Además, pensaba que incluso el criminal más abyecto tenía ciertos derechos naturales por lo que respectaba a su cuerpo que la ley no podía violar. Basándose en el gran tratado de la Ilustración sobre las prisiones, *De los delitos y las penas* de Beccaria, el Dr. Guillotin argumentó que cuando el estado impone la pena de muerte, debe mostrar el máximo respeto por el cuerpo que va a destruir y administrar una muerte rápida, sin dolor inútil. Al hacerlo así, se muestra superior al vulgar asesino.

Los fines de Guillotin, por lo tanto, eran enteramente humanitarios. Además, pensó que había liberado la muerte de las irracionalidades de rituales cristianos como la confesión de los pecados. El Dr. Guillotin presentó su propuesta de una muerte ilustrada y sin rituales a principios de la Revolución, en diciembre de 1789, pero la Asamblea Nacional no autorizó el uso de su máquina hasta marzo de 1792. Un mes más tarde un delincuente común murió bajo la cuchilla, y el 21 de agosto de 1792 la máquina fue utilizada por primera vez con una finalidad política, para decapitar al legitimista Collenot d'Augrement.

Como la guillotina pretendía liberar el castigo del ritual religioso, sus primeros entusiastas pensaron que debía ser utilizada en un espacio neutral, fuera de la ciudad. Un grabado de principios de 1792 mostraba este acontecimiento neutral en un lugar arbolado anónimo, y la explicación que lo acompañaba subrayaba que «la máquina estará rodeada de barreras para evitar que la gente se aproxime» [23]. En las primeras aplicaciones de la guillotina, las autoridades intentaron hacer invisible el castigo. Cuando la guillotina volvió a la ciudad, sin embargo, la exhibición de la muerte que había temido el Dr. Guillotin regresó junto con la venganza.

La prolongada procesión desde la cárcel hasta el lugar de la ejecución exponía al condenado a las miradas de la ciudad. La procesión generalmente discurría con lentitud por una calle principal desde la cárcel de la ciudad; el recorrido tardaba en completarse unas dos horas y la multitud llenaba la calle de diez o doce en fondo. Este desfile de prisioneros condenados era una parte tradicional de las ejecuciones en el Antiguo Régimen. Los espectadores participaban en la procesión como lo habían hecho en los antiguos rituales de ejecución o en las procesiones religiosas de la ciudad. La gente que se alineaba a lo largo de la calle a menudo gritaba insultos o palabras de aliento, y los condenados respondían. Mientras las carretas avanzaban lentamente, los condenados podían a su vez arengar a las multitudes. El estado de ánimo de las masas también podía experimentar alteraciones a lo largo de la ruta. Una muchedumbre hostil podía convertirse en amistosa mientras el carromato descendía por la calle, y a menudo era la misma gente que seguía la carreta del condenado la que cambiaba de opinión. La procesión hacia la guillotina es lo que mejor ejemplifica durante la Revolución esa vida multitudinaria y espontánea que los franceses denominan «carnavalesca».

Una vez se llegaba al lugar de la ejecución, la actividad de las masas cesaba de manera repentina. La forma tradicional de castigo ritualizado concluía al pie de la guillotina. Ahora el cuerpo condenado entraba en un espacio expedito de obstáculos, un volumen vacío.

La máquina del Dr. Guillotin estuvo ubicada primeramente en la Place de Grève, una plaza de dimensiones medias situada en la orilla derecha que podía albergar de dos a tres mil curiosos que querían ver a los delincuentes comunes morir de esta nueva forma. En agosto de 1792, poco después de que comenzaran las ejecuciones políticas, las autoridades de la ciudad trasladaron la guillotina a un espacio abierto mayor, más céntrico y políticamente más significativo: la Place du Carrousel. Delimitado por las alas exteriores del palacio del Louvre,

en este lugar podían asistir de doce a veinte mil personas a las ejecuciones importantes. Para la ejecución de Luis XVI, la guillotina fue trasladada una vez más a un espacio más amplio situado en el otro extremo de los jardines de las Tullerías y en el centro de la ciudad. Esta plaza, la antigua Place Luis XV, recibió el nuevo nombre de Place de la Révolution y hoy la conocemos como Place de la Concorde. Por tanto, la guillotina se fue desplazando a volúmenes urbanos más amplios cuanto más profundamente golpeaba en el corazón del antiguo estado.

Ninguno de los tres espacios públicos destinados a la guillotina tenía forma de cuesta como el antiguo Pnyx a fin de aumentar la visibilidad colocando graderíos. La plataforma del patíbulo no era lo suficientemente alta en ninguna de las tres plazas de la ciudad como para que lo que ocurría sobre la misma fuera visible a más de 30 metros de distancia. Esto apenas bastaba en la Place de Grève, pero no en las otras dos plazas más amplias. Además, en las ejecuciones políticas, el patíbulo estaba rodeado por hileras de soldados; en las ejecuciones importantes, la guillotina era custodiada hasta por cinco mil guardias. De esta manera, los espacios abiertos más amplios rompían tanto el contacto visceral como el visual entre los condenados y la muchedumbre.

La máquina misma también impedía que la muerte fuera un acontecimiento visible. La cuchilla de la guillotina descendía tan deprisa que en un momento se veía a un ser humano atado con correas debajo de la cuchilla y al momento siguiente ya era un cadáver inerte. Sólo resultaba evidente el chorro de sangre que brotaba del cuello de la víctima, pero sólo duraba un momento y después la sangre comenzaba a manar lentamente de la herida, como una cañería que gotea. Este aspecto tenía el cuerpo de Madame Roland el momento después de que cayera la cuchilla:

> Cuando la cuchilla le hubo cortado la cabeza, dos enormes chorros de sangre salieron disparados del mutilado tronco, algo que no se veía a menudo: usualmente la cabeza estaba pálida al caer y la sangre, que la emoción de ese terrible instante había devuelto al corazón, salía más bien débilmente, gota a gota [24].

Como la tecnología de la muerte cambió, los actores del espectáculo de la muerte ya no representaron los papeles que habían asumido en las primeras ejecuciones. Los periódicos «no hablan ni de la personalidad del condenado ni del verdugo, y el énfasis se pone en la pro-

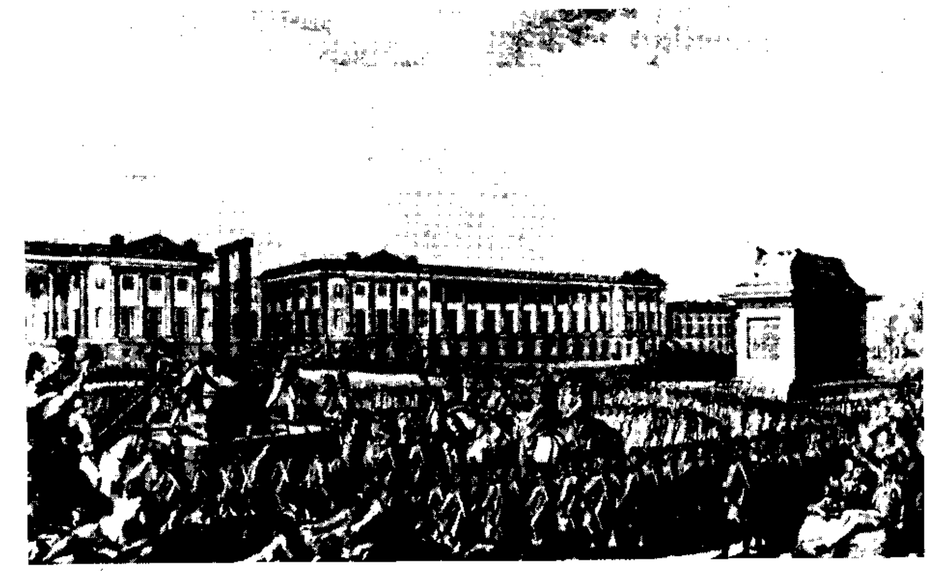
pia máquina»[25]. El verdugo-atormentador del Antiguo Régimen había sido una especie de maestro de ceremonias, que revelaba nuevos trucos a la multitud y que respondía a sus peticiones de aplicar un hierro al rojo o de dar otra vuelta de rueda. Ahora el verdugo sólo tenía que ejecutar un acto pequeño, físicamente insignificante, el de soltar la soga que sujetaba la cuchilla. Sólo unas pocas ejecuciones durante la Revolución proporcionaron al verdugo, y a la muchedumbre que las presenciaba, papeles más activos. La ejecución de Hébert fue una muerte excepcional de ese tipo. El pueblo exigió que la cuchilla fuera colocada justo por encima del cuello del traidor de tal manera que pudiera sentir la sangre que goteaba de una ejecución anterior. Mientras gritaba de terror, la enorme multitud de la Place du Carrousel agitaba los sombreros y gritaba: «¡Viva la República!». Estas muertes en las que el verdugo y la muchedumbre participaban activamente se consideraban indecentes faltas de disciplina revolucionaria y se repitieron rara vez.

Muy pocas veces se permitió a la víctima dirigirse a la multitud antes de ser atada con correas al banco debajo de la cuchilla. Las autoridades temían que se produjeran las escenas dramáticas de una muerte noble evocadas por Charles Dickens en la *Historia de dos ciudades* y por incontables panfletos realistas, nobles últimas palabras que podían volver a la multitud contra las autoridades. En realidad, éstas tenían menos que temer de lo que se imaginaban, pues el volumen del espacio contribuía a la neutralidad de la muerte por la máquina. Cuando una víctima estallaba, la masa de los ciudadanos quizá viera el gesto, pero los únicos que generalmente podían oírle eran los guardias. Inmovilizado por los correajes, boca abajo, con el cuello rasurado de tal manera que la cuchilla pudiera pasar limpiamente a través de la piel, la víctima no se movía, no veía llegar la muerte y no sentía dolor. La «muerte humana» de Guillotin creaba cuerpos pasivos en este supremo momento. Al igual que el verdugo se limitaba a aligerar suavemente la presión de la mano para matar, el condenado sólo tenía que yacer quieto para morir.

Luis XVI fue guillotinado el 21 de enero de 1793, en la Place de la Révolution. El obispo Bossuet había predicado ante el abuelo del rey un sermón en 1662 en el que declaró, «incluso si vos morís, vuestra autoridad nunca muere... El hombre muere, es verdad, pero el Rey nunca muere»[26]. Ahora las autoridades, matando al rey, intentaron cambiar esa situación. Su propia soberanía llegaría con su muerte. A pesar de las inmensas complejidades que rodearon este paso fatal, algunos hechos relacionados con la manera en que se produjo esta

muerte están claros. Por un lado, aunque el rey fue llevado en una carreta, la procesión hasta la guillotina fue muy distinta del ambiente carnavalesco que precedió a otras ejecuciones. Una inmensa guardia militar rodeaba la carreta. Además, a lo largo de su ruta por la ciudad, Luis XVI se enfrentó con una multitud misteriosamente silenciosa. Este silencio ha sido considerado por los intérpretes revolucionarios como una señal de respeto del pueblo hacia el cambio de soberanía. Los intérpretes legitimistas, por el contrario, pensaron que el silencio de la multitud fue la primera señal de remordimiento popular. El historiador Lynn Hunt cree que la muchedumbre experimentó ambas sensaciones: «Cuando los revolucionarios cortaron las amarras de las concepciones patriarcales de la autoridad, se enfrentaron con una dicotomía de sentimientos muy fuertes: por un lado, el regocijo ante una nueva era; por otro, una sombría premonición sobre el futuro»[27]. También hubo un tercer elemento. Ver a un rey en su camino hacia la muerte, pero no ser responsable uno mismo evita un sentimiento de responsabilidad. Uno no tenía que responder del acto que estaba presenciando.

Para subrayar el hecho de que Luis Capeto ya no era el rey de los franceses, los instrumentos utilizados para matarlo en la Place de la Révolution fueron los mismos que los utilizados para otras ejecucio-



Ejecución de Luis XVI, 21 de enero de 1793. Aguafuerte contemporáneo. Musée Carnavalet, París. Foto Edimedia.

nes —la misma máquina, la misma cuchilla, una cuchilla que ni siquiera había sido limpiada desde la última vez que se usó. La repetición mecánica es igualitaria; Luis Capeto moriría como cualquier otro. Sin embargo, aquellos que habían condenado al rey a muerte no eran tan ingenuos como para creer que este símbolo mecánico por sí solo convencería a la multitud. Muchos de los organizadores de la ejecución temían que la cabeza cortada del rey pudiera hablar, que, en efecto, el rey nunca muriera. Más racionalmente, temían que pudiera hablar de forma conmovedora desde el patíbulo antes de morir. Así, intentaron neutralizar lo máximo posible las circunstancias de su muerte. Una inmensa falange de soldados rodeó a la multitud, mirando hacia el interior, hacia el patíbulo, en lugar de hacia el exterior, hacia la multitud. Al menos hubo quince mil soldados situados de esa manera que sirvieron de aislante. Con un grosor de cerca de trescientos metros, esta formación de soldados impidió que la multitud oyera lo que dijo Luis XVI y que viera detalle alguno de su rostro o cuerpo. «Los grabados contemporáneos ponen de manifiesto que a la muchedumbre le debió resultar muy difícil ver algo de la ejecución» [28].

La falta de ceremonia en el acontecimiento, que, por lo demás, parece tan extraña, obedece al mismo deseo de neutralidad. Ninguno de los verdugos del rey apareció en el patíbulo con él ni habló a la muchedumbre. Ninguno hizo acto de presencia como maestro de ceremonias. Como a la mayoría de los demás presos políticos, al rey se le denegó el uso del patíbulo como plataforma. Cualesquiera que fueran las últimas palabras que pronunció sólo fueron audibles para los guardias que le rodeaban en la base del patíbulo. Sanson realizó el último gesto, mostrando la cabeza de Luis Capeto a la multitud, pero la espesa franja aislante de los soldados hizo que poca gente pudiera ver la cabeza. Así, los destructores del rey se protegieron durante la ejecución aparentando que sólo estaban pasivamente implicados, que eran parte de la maquinaria circustancial.

Los relatos oculares de los acontecimientos violentos de la Revolución, observa Dorinda Outram, «a menudo subrayan la apatía de la muchedumbre». Durante el Terror, se aparta de la realidad la «imagen de la macabra turba presente en la ejecución», mientras que «posiblemente se acerquen más a la verdad las descripciones de muchedumbres pasivas» [29]. La muerte como el no-acontecimiento, la muerte que llega a un cuerpo pasivo, la producción industrial de la muerte, la muerte en el vacío: ésas son las asociaciones físicas y espaciales que rodearon la muerte del rey y de millares de personas.

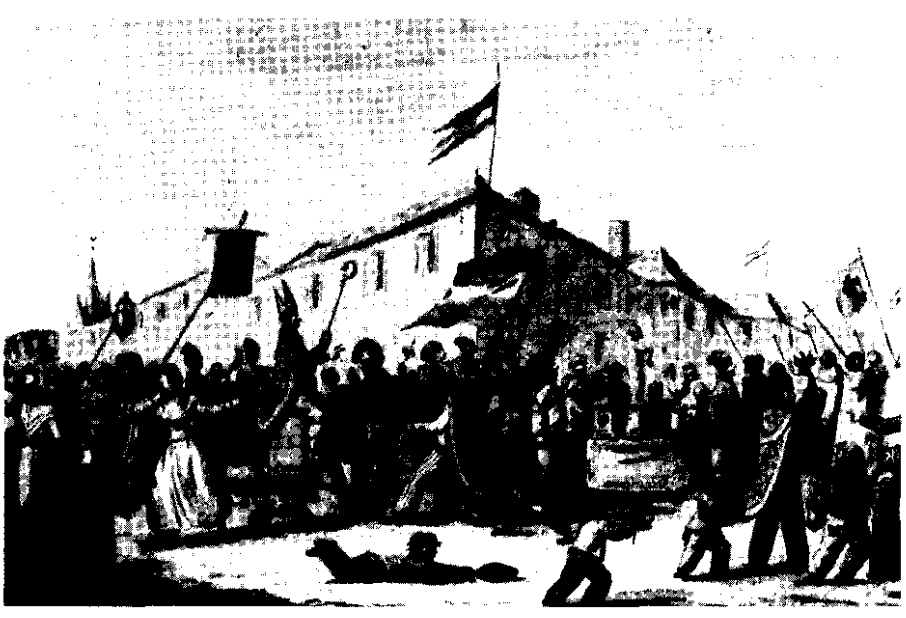
El funcionamiento de la guillotina es lógico para todo el que haya tratado con una bucrocracia estatal. La neutralidad permite al poder actuar sin responsabilidades. El volumen vacío era un espacio adecuado para la actuación evasiva del poder. En la medida en que las multitudes revolucionarias tenían los sentimientos contradictorios que evoca Lynn Hunt, los espacios concebidos por Boullée y sus colegas sirvieron también para un propósito. En ellos, la multitud quedaba liberada de responsabilidad; el espacio eliminaba la carga visceral del compromiso. La multitud se convirtió en un mirón colectivo.

Pero la Revolución no se limitó a ser otra máquina de poder. Intentó crear un nuevo ciudadano. El dilema con el que se enfrentaban los que sentían pasión revolucionaria fue el de cómo llenar un volumen vacío con valor humano. Al crear nuevos rituales y festividades revolucionarios, intentaron llenar este vacío en la ciudad.

3. CUERPOS DE FESTIVAL

Las calles parisinas estuvieron continuamente abarrotadas con manifestaciones populares durante los primeros años de la Revolución. En las «mascaradas», por ejemplo, había grupos de personas que se disfrazaban de sacerdotes o aristócratas, usando ropa robada, desfilando en asnos y riéndose de sus antiguos gobernantes. La calle era también el espacio público de los *sans-culottes*, hombres pobres y flacos que no tenían pantalones y mujeres vestidas con ropa de muselina hecha jirones —cuerpos revolucionarios sin artificio. A medida que la Revolución fue progresando, las mascaradas se convirtieron en una amenaza para los que estaban en la cumbre de la masa revolucionaria. El régimen trató de imponer cierta disciplina a la calle. Por su parte, los *sans-culottes* también deseaban ver algo más que imágenes de sí mismos rebelándose; ellos, que sólo habían conocido sufrimiento y rechazo en el pasado necesitaban ver cómo era un revolucionario cuando la Revolución se había consumado.

Los sucesivos regímenes revolucionarios intentaron, por lo tanto, crear festividades formales que coreografiaran la indumentaria, los gestos y el comportamiento apropiados de una muchedumbre de ciudadanos, representando ideas abstractas en el cuerpo humano. No obstante, los festivales franceses de la ciudadanía acabaron cogidos en la misma trampa que las purgas de enemigos. Los rituales a menudo terminaron apaciguando y neutralizando los cuerpos de los ciudadanos.



Desfile antirreligioso durante la Revolución. Acuarela de Béricourt, c. 1790.

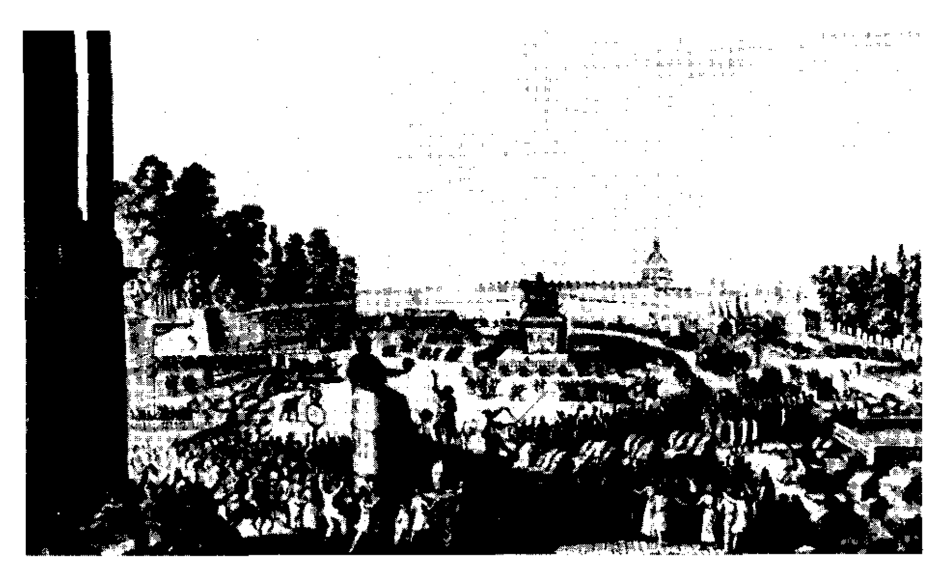
La resistencia desterrada

Fue durante el segundo año de la Revolución cuando los organizadores de las celebraciones revolucionarias comenzaron a explorar de manera sistemática lugares abiertos en la ciudad para esas actividades. La historiadora Mona Ozouf vincula este impulso con el sentimiento prevaleciente en la ciudad en 1790 de que la Revolución exigía la «emancipación de la influencia religiosa» [30]. Cuando la Revolución desde su segundo año apuntó a la maquinaria de la religión establecida, artistas como David y Quatremère de Quincy se hicieron cargo del ritual cívico en sustitución de los sacerdotes. Muchos antiguos rituales religiosos, no obstante, continuaron bajo nueva guisa. Por ejemplo, las representaciones de la Pasión fueron sustituidas por un teatro de la calle en el que un representante del pueblo adoptaba el papel de Jesús resucitado y los miembros de la nueva elite gobernante sustituían a los apóstoles.

Dos multitudinarias celebraciones de masas organizadas en el clímax de la Revolución, en la primavera de 1792, muestran cómo estos espectáculos se servían de la geografía de París. La fiesta de Châteauvieux tuvo lugar el 15 de abril de 1792; la de Simonneau, que se organizó como respuesta, se celebró el 3 de junio de 1792. La fiesta de

Châteauvieux en París se celebró para «rendir homenaje... a los suizos de Châteauvieux que se amotinaron en agosto de 1790 y fueron rescatados de galeras —escribe Mona Ozouf—. [Fue] una rehabilitación de los amotinados, si no la glorificación de los motines», mientras que el festival de Simonneau se organizó para «rendir homenaje al alcalde de Étampes, asesinado en el transcurso de un motín popular mientras defendía la ley sobre los productos alimenticios: una glorificación, en esta ocasión, de la víctima del motín» [31]. Châteauvieux fue organizado por el artista revolucionario Jacques-Louis David; Simonneau por el escritor y planificador arquitectónico Quatremère de Quincy. El volumen de libertad en ambos casos desempeñó un papel amortiguador.

El festival de David comenzó a las diez de la mañana en el distrito de San Antonio, donde había comenzado en 1790 el gran motín del pan. La ruta elegida iba desde este distrito de la clase obrera, en el límite oriental de la ciudad, y atravesaba París hacia el oeste con destino al festival, al gran espacio abierto del Champ de Mars. Como en una festividad religiosa, David señaló las estaciones o puntos simbólicos donde se haría una pausa: la primera estación importante era la Bastilla, donde la muchedumbre dedicó una estatua a la Libertad; la segunda el Ayuntamiento, donde destacados políticos como Danton y Robespierre se unieron al pueblo; la tercera la Place de la Révolu-



El festival de Châteauvieux, 15 de abril de 1792. Grabado contemporáneo de Berthault.

tion en el centro de la ciudad. Aquí el escenógrafo vendó los ojos de la estatua de Luis XV que dominaba la plaza y le puso un gorro frigio de color rojo. Esto simbolizaba que la justicia regia debía ser imparcial y que el rey usaba esa nueva prenda de la ciudadanía francesa. La multitud, de veinte a treinta mil personas, llegó a su última estación en el Champ de Mars a la puesta del sol, doce horas después de comenzar.

Para estimular la participación, David ideó un símbolo inspirado: «Es digno de mencionar que los jefes de policía del festival, armados poéticamente con espigas de trigo en lugar de con porras, ocuparon el lugar de la policía pública» [32]. El simbolismo del grano implicaba la inversión del simbolismo de los motines del pan: aquí el grano estaba ceremonialmente presente, como símbolo de plenitud y no de escasez. Las espigas de trigo, inofensivas y vivificantes, sugerían a las personas a lo largo del camino que no existía una barrera disciplinaria entre ellas. El periódico *Révolutions de Paris* observó que aunque «la cadena de la procesión se rompió muchas veces... los espectadores pronto llenaron los huecos: todos deseaban tomar parte en la fiesta...» [33].

La multitud se desplazaba pacíficamente pero sin mucha conciencia de lo que estaba haciendo. Esta masa en movimiento pudo ver pocos de los trajes y carrozas ceremoniales que David había creado. David previó la confusión en las calles e intentó rectificarla en la estación del Champ de Mars, donde el festival llegaba a su clímax. En el campo, que tenía una anchura de dieciséis acres, dispuso a la gente en enormes franjas semicirculares, de seis a siete mil personas por franja, y organizó a la multitud dejando zonas vacías entre las franjas. Una ceremonia que consistía en unos actos sencillos debía durar un día entero. Un político encendió una hoguera en el Altar de la Patria, para limpiar mediante el fuego la impureza cometida al enviar injustamente a galeras a los suizos de Chateauvieux; la multitud cantó un himno a la Libertad, compuesto para la ocasión por el músico Gossec y el letrista M. J. Chenier. Finalmente, según otro diario contemporáneo, *Les Annales Patriotiques*, el pueblo danzó en torno al altar para celebrar «la felicidad patriótica, la igualdad perfecta y la fraternidad cívica» [34].

El programa no se desarrolló como se había previsto. Al aire libre del Champ de Mars, la letra y la música de la canción revolucionaria compuesta para ese día no llegaron muy lejos. David pretendía que la gente bailara alrededor del altar, pero sólo los que estaban cerca escucharon la orden de bailar y supieron lo que hacer. Los participantes

comentaron su gran desconcierto al intentar comportarse como ciudadanos. «No sé en qué puede hacerme mejor ciudadano el bailar en el Champ de Mars», declaró uno. «Estábamos confusos —dijo otro—, de manera que pronto nos marchamos a una taberna» [35]. Por supuesto, el propio carácter pacífico de la manifestación afirmaba la solidaridad del pueblo. Pero la sustancia del festival era importante para David y otros planificadores revolucionarios, que deseaban educar a la multitud de cuerpos, conscientes de que las explosiones espontáneas del pueblo podían amenazar el orden revolucionario tanto como el Antiguo Régimen y su plan fracasó en último término.

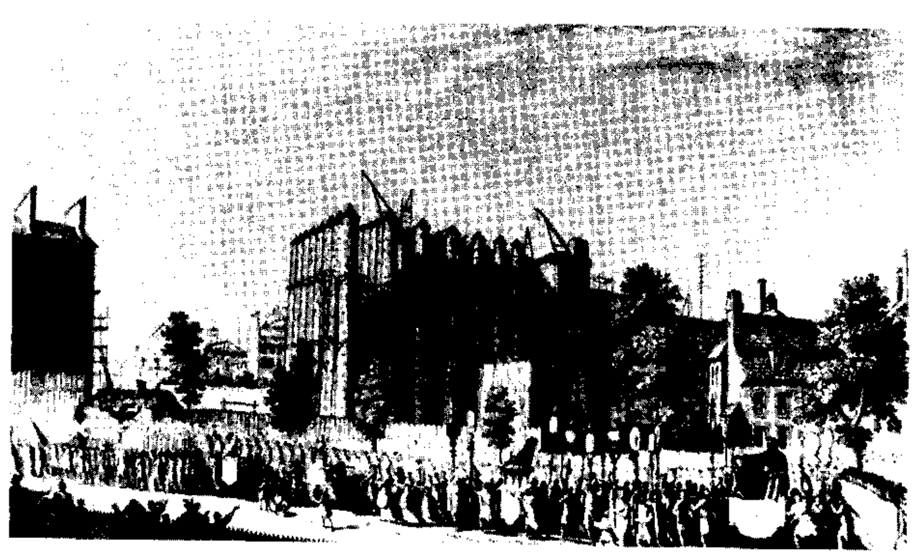
En estas ceremonias las calles reprodujeron los ecos más evidentes del pasado: la procesión de los condenados, las estaciones de las procesiones en las festividades de los santos, etc. Además la calle era un lugar cuya misma diversidad planteaba obstáculos para la unión, pues el alarde de un nuevo orden no eliminaba sus fines económicos ni ocultaba sus casas en ruinas. En un espacio vacío, por el contrario, parecía posible comenzar de nuevo. En las ceremonias celebradas en el vacío, según la historiadora Joan Scott, no había nada que se interpusiera entre el gesto corporal y su referente político, entre el signo y el símbolo [36].

Y sin embargo, el hecho mismo de que la calle quedara fuera parecía apaciguar el cuerpo. Un joven que asistió a un acontecimiento similar al celebrado en el Champ de Mars unos meses más tarde planteó el problema de David de manera sencilla y directa:

> vio a mucha gente en el altar de la patria; escuchó que se pronunciaban las palabras «rey» y «Asamblea nacional», pero no entendió lo que se decía acerca de ellos... por la tarde, oyó que se decía que iba a llegar la bandera roja, miró en torno suyo para marcharse, pero se dio cuenta de que en el altar de la patria estaban diciendo que los buenos ciudadanos debían permanecer allí... [37].

Nada se interpuso en el camino de David: la gran fiesta llegó a su consumación al aire libre, en un espacio sin obstrucciones, en un volumen puro. En el desenlace reinaron la confusión y la apatía.

Quatremère de Quincy concibió su contrafestival de Simonneau como una exhibición de autoridad y estabilidad legales que intimidara a la gente para que su comportamiento fuera más disciplinado. Quatremère de Quincy no armó a los policías con espigas de trigo sino con fusiles y bayonetas. Al igual que David, no era en absoluto indiferente a la muchedumbre. La finalidad de este espectáculo era



El Festival de Simonneau de 3 de junio de 1792. Grabado contemporáneo de Berthault.

impresionar al pueblo de París. Los organizadores deseaban que la gente percibiera que un nuevo régimen controlaba la situación, que las puertas del estado se habían cerrado para la anarquía. Quatremère de Quincy siguió la misma ruta que David: la procesión comenzó en la zona oriental de la ciudad, con estaciones en la Bastilla, el Ayuntamiento y la Place de la Révolution, y acabó en el Champ de Mars con una escenificación a fin de unir a los participantes: la multitud colocaría sobre el busto de Simonneau una corona de laurel. La naturaleza no cooperó en esta ocasión; los cielos se abrieron repentinamente y dramáticos relámpagos de luz iluminaron a la muchedumbre mientras se presentaban armas a la estatua y la artillería lanzaba salvas en medio de los truenos. Sin embargo, este acto también acabó en la confusión. Los participantes se dispersaron casi inmediatamente, sin saber qué tenían que hacer o decirse a continuación. Quatremère de Quincy había pensado que el mero volumen de espacio abierto despertaría en el público la conciencia de la majestad de la ley. Y el público se limitó a contemplar con indiferencia esta exhibición de unidad y fuerza.

Estos festivales revelaron una perturbadora lección acerca de la libertad. La libertad que busca vencer la resistencia, abolir obstáculos,

empezar de nuevo —la libertad concebida como un volumen puro y transparente— embota el cuerpo. La libertad que estimula el cuerpo lo hace aceptando la impureza, la dificultad y la obstrucción como parte de la propia experiencia de la libertad. Los festivales de la Revolución Francesa constituyen un jalón en la historia de la civilización occidental, donde esta experiencia visceral de libertad fue disipada en nombre de una mecánica del movimiento —la posibilidad de ir a cualquier lugar, de moverse sin obstrucción, de circular libremente; una libertad que es mayor en un volumen vacío. Esta mecánica del movimiento ha invadido una amplia ringlera de experiencias modernas —experiencias que consideran indigna o injusta la resistencia social, ambiental o personal, y sus frustraciones concomitantes. La soltura, la comodidad, la «facilidad» en las relaciones humanas se presentan como garantías de la libertad individual de acción. Sin embargo, la resistencia es una experiencia fundamental y necesaria para el cuerpo humano: gracias a la sensación de resistencia, el cuerpo se ve impulsado a tomar nota del mundo en que vive. Ésta es la versión secular de la lección del exilio del Edén. El cuerpo vive cuando se enfrenta a la dificultad.

El contacto social

Cuando la sociedad moderna comenzó a considerar el movimiento sin obstáculos como libertad, se encontró en un dilema sobre qué hacer con los deseos representados por el cuerpo de Marianne: deseos fraternos de entrar en contacto con otras personas, de un contacto social más que meramente sexual. El grabado *Beer Street* de Hogarth, cuarenta años anterior a la aparición de Marianne, había mostrado una ciudad imaginaria donde la gente se tocaba amablemente. Cuando el volumen de libertad comenzó a apaciguar el cuerpo, esta sociabilidad se convirtió en un ideal al que la gente que rendía un homenaje correcto pero abstracto, como cuando se pasa delante de monumentos en el camino al trabajo.

La propia Marianne apareció como monumento en una fiesta celebrada el 10 de agosto de 1793. En la «Fiesta de la unidad e indivisibilidad de la República» se presentó una fuente con forma de una enorme escultura femenina desnuda, sentada en un estrado y con el cabello peinado a la manera egipcia. Denominada «Fuente de la Regeneración», esta diosa revolucionaria derramaba agua de color blanco en dos chorros que salían de sus pechos nutricios. El agua era reco-



La Fuente de la Regeneración, de la Fiesta de la Unidad e Indivisibilidad de la República, 10 de agosto de 1793.

gida y bebida en tazones por los celebrantes revolucionarios que se encontraban al pie del plinto, simbolizando de esta manera que eran alimentados por la «leche incorruptible» de la Revolución.

Cuando la fiesta empezó, el presidente de la Convención política pronunció «un discurso explicando que la naturaleza había hecho a todos los hombres libres e iguales [presumiblemente en su acceso al pecho] y la fuente llevaba la inscripción *"Nous sommes tous ses enfants"* [Todos somos sus hijos]» [38]. Pero sólo a los dirigentes políticos del momento se les permitió beber de la leche incorruptible. Los organizadores de la fiesta justificaron este acceso desigual a los pechos con el argumento de que el espectáculo debía ser sencillo y visible para todos. En todo caso, los dibujos que han llegado a nosotros de este acontecimiento muestran a poca gente prestando atención a este arte autogratificante. Un dibujo contemporáneo de la multitud reunida alrededor de la Fuente de la Regeneración realizado por Monnet muestra a la gente en confuso desorden en el Champ de Mars, igual que lo había estado en los festivales de Châteauvieux y Simonneau [39].

La historiadora Marie-Hélène Huet ha observado que «convertir al pueblo en espectador... es mantener una alienación que es la forma real del poder» [40]. Como para subrayar esta verdad, durante esta fiesta el contacto con el cuerpo de Marianne sirvió de preludio de una «estación» posterior. La multitud iba de Marianne a una estatua de Hércules —un Hércules esculpido con un enorme pecho musculoso y una espada en el brazo derecho— para jurar ante a él lealtad a la Revolución. En respuesta a este cuerpo, la multitud debía cerrar filas en forma de falange militar. El guión exigía por lo tanto un movimiento de lo femenino a lo masculino, de lo doméstico a lo militar, de lo sociable a lo obediente.

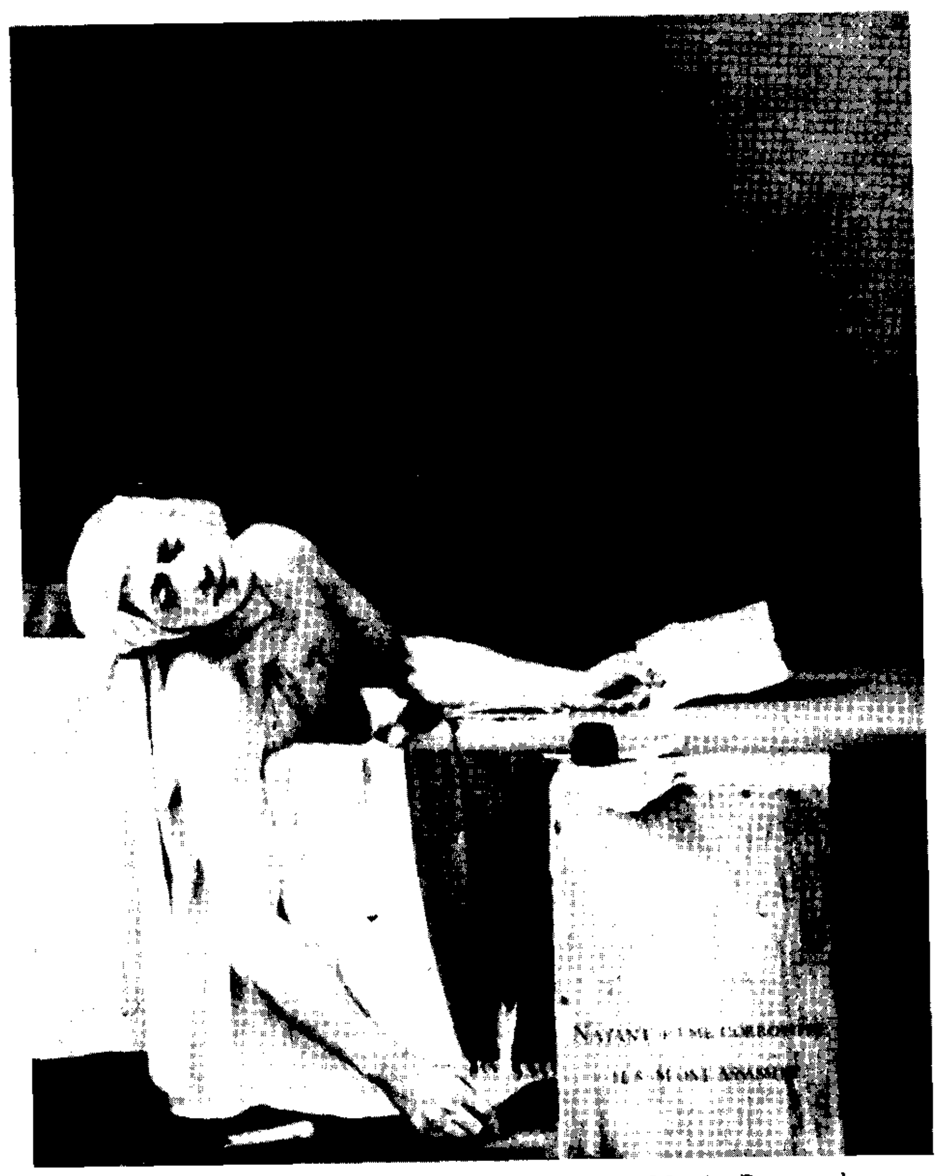
Cuando la Revolución se endureció, Heracles (o su versión romana, Hércules), el guerrero masculino por excelencia, ocupó el lugar de Marianne. El historiador contemporáneo Maurice Agulhon ha descrito cómo Marianne fue representada como una Diosa de la Libertad cada vez más pasiva. De 1790 a 1794 sus rasgos faciales se suavizaron, su cuerpo perdió los músculos, sus posturas se volvieron más tranquilas y pasivas; del guerrero que entra en la batalla a una mujer sentada. Estos cambios en el símbolo de Marianne fueron paralelos a la experiencia de las mujeres en el transcurso de la Revolución, mujeres que fueron su fuerza impulsora y que organizaron sus propios clubs políticos y movimientos de masas, que fueron suprimidos por grupos radicales masculinos cuando la Revolución se deslizó por la fase del Terror en 1793. Comparando el espacio que Marianne y Hér-

cules ocuparon en este festival, historiadores contemporáneos como Mary Jacobus y Lynn Hunt han llegado a la conclusión de que «la marginación de la Libertad, o "Marianne", por esta figura decisivamente masculina de fuerza popular... fue en parte una respuesta a la amenaza de la creciente participación política de las mujeres»[41].

Sin embargo, la presencia de Marianne no iba a ser desterrada con tanta facilidad: como símbolo viviente, representa el deseo de tocar y ser tocado. Otro nombre para este deseo es «confianza». Como reflejo contemporáneo de un símbolo religioso más antiguo, la Virgen madre, Marianne representa un emblema de la compasión, del cuidado de los que sufren. Pero, en la clase de espacio revolucionario concebido por Boullée y que David hizo realidad, Marianne se hizo inaccesible. No podía ni tocar ni ser tocada.

En esa época se produjo un reflejo curioso y conmovedor de estas cuestiones en la obra de Jacques-Louis David, uno de los planificadores revolucionarios del papel del cuerpo en el festival. Lynn Hunt señala que «los héroes de la Revolución francesa fueron mártires muertos, no dirigentes vivos»[42]. ¿Cómo podía la Revolución rendir homenaje a su sufrimiento? David intentó hacerlo en los famosos retratos de dos mártires revolucionarios: Jean-Paul Marat, asesinado en el baño el 13 de julio de 1793, y Joseph Bara, de trece años, que había muerto a inicios de ese año combatiendo a los contrarrevolucionarios en el campo. En ambos retratos, el espacio vacío adquiere un valor trágico.

La versión de David acerca del valor trágico de la muerte de Marat quizá se ha perdido con el paso del tiempo, porque David transformó la escena en la que Marat se vio obligado a vivir. Marat sufría una dolorosa enfermedad cutánea que sólo se aliviaba con la inmersión en agua fría, de manera que pasaba buena parte de su jornada de trabajo en una bañera recibiendo a gente o escribiendo en un escritorio que se colocaba sobre la misma. Marat había convertido su cuarto de baño en un confortable aposento, decorándolo con papel pintado blanco en el que había dibujadas antiguas columnas. También había un gran mapa colocado en la pared de detrás de la bañera. Algunos pintores contemporáneos que representaron la muerte de Marat dibujaron detalladamente la habitación en la que Carlota Corday apuñaló al periodista revolucionario. Otros decoraron el agonizante cuerpo de Marat con símbolos de la virtud: en uno de estos aguafuertes, por ejemplo, Marat lleva una corona de laurel en el baño; en otro, se baña con una toga puesta.



Jacques-Louis David, *La muerte de Marat,* 1793. Musées Royaux des Beaux-Arts, Bruselas.

David ha suprimido la corona de laurel, la toga, la decoración. La mitad superior del cuadro la ocupa un espacio vacío formado por un fondo neutro pintado en tonos verdosos y parduzcos, mientras que, en la mitad inferior, representa al agonizante Marat en el baño. En la

mano extendida sobre el escritorio Marat sostiene la carta que le entregó Carlota Corday, gracias a la cual pudo entrar en la habitación; la otra mano cae al lado de la bañera, sujetando una pluma. El cuerpo desnudo de Marat está expuesto, pero aquí también David ha difuminado la superficie. No hay forúnculos ni postillas en la piel, que es blanca, sin vello y suave, y sólo resaltan en ella las gotas de sangre que brotan del pequeño corte que Corday le hizo en el pecho cuando lo apuñaló. Delante de la bañera hay un pedestal para escribir, un tintero y un pedazo de papel. David presenta estos objetos como una pequeña naturaleza muerta, «a la manera de Chardin», observa un historiador de la pintura [43]. La calma y la vaciedad caracterizan esta escena de un asesinato violento. Al contemplar esta pintura medio siglo más tarde, Baudelaire rememoró esa vaciedad: «En el aire frío de esta habitación, con estas paredes frías, alrededor de esa bañera fría y fúnebre», se cobra conciencia del heroísmo de Marat [44]. Pero la pintura le pareció a Baudelaire, como ha otras personas, impersonal. Aunque describe una historia heroica, no reconoce el dolor humano de Marat. La compasión está ausente de este espacio neutral y vacío.



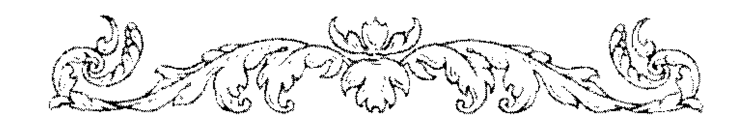
Jacques-Louis David, *La muerte de Bara*, 1794, Museo del Louvre, París.

El retrato de Joseph Bara evoca el martirio en un espacio similarmente vacío, pero esta conmemoración está llena de compasión. David dejó el lienzo inacabado y sus intenciones pictóricas hacen que quizá no sea posible terminarlo. El joven, muerto en la Vendée cuando defendía un puesto avanzado revolucionario, está desnudo y yace contra el mismo fondo neutro que en *Marat*. Es incluso un vacío más extremo pues no hay ningún decorado que cuente su historia. En esta vaciedad, la pintura dirige toda la atención al cuerpo en sí. Muerte, difuminación, vacío —ésas son las señales que la Revolución ha dejado sobre el cuerpo.

Pero el pintor ha convertido al joven Joseph Bara en una figura sexualmente ambigua. Sus caderas son anchas, los pies pequeños y delicados. David ladea el torso hacia el espectador de manera que los genitales aparezcan frontalmente. El muchacho tiene escaso vello púbico y el pene entre las piernas. Los rizos del cabello le caen por el cuello como si fuera una muchacha. Como señala el historiador del arte Warren Roberts: David ha creado una figura andrógina que no está del todo lograda [45]. Tampoco es esta pintura de un mártir una «revalorización de la femineidad». El aspecto de este héroe revolucionario es completamente distinto de los jóvenes viriles y heroicos que David pintó antes de la Revolución en lienzos como *El juramento de los Horacios*, porque su muerte ha vaciado de sexo el cuerpo de Bara. Su inocencia infantil, su entrega, lo colocan dentro del círculo de las esperanzas contenidas en la figura de Marianne. Joseph Bara, el último héroe de la Revolución, ha regresado a Marianne. Es su hijo y quizá su vindicación.

La muerte de Bara constituye un agudo contraste con la *Flagelación* de Piero. Éste creó un gran icono del lugar, de la compasión leída como una escena urbana. David representa la compasión en un espacio vacío. La compasión en la Revolución podía representarse mediante un cuerpo pero no como un lugar. Esta división moral entre la carne y la piedra se ha convertido en una de las características de la secularización de la sociedad.

CAPÍTULO DIEZ

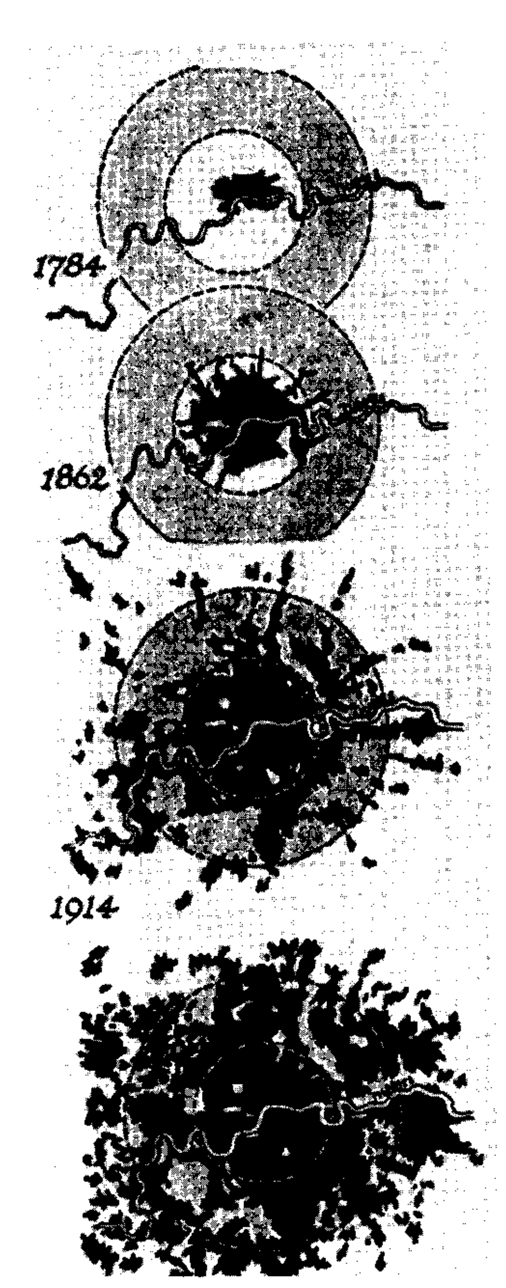


Individualismo urbano

El Londres de E. M. Forster

1. LA NUEVA ROMA

A un hombre de negocios americano que caminara por Londres en vísperas de la Primera Guerra Mundial se le podría haber perdonado que pensara que su país nunca debería haberse rebelado contra Gran Bretaña. El Londres eduardino exhibía su esplendor imperial en hileras de impresionantes edificios que se prolongaban milla tras milla, magníficos edificios del gobierno en el centro flanqueados por las densas células financieras y comerciales de la City al este y, al oeste, las imponentes mansiones de Mayfair, Knightsbridge y Hyde Park, que hacia el oeste iban dejando lugar a residencias más de clase media pero aún imponentes, todas ellas en estuco ornamentado. Las ciudades americanas como Boston y Nueva York tenían avenidas impresionantes, por supuesto —las mansiones de la Quinta Avenida de Nueva York, la nueva Back Bay en Boston— pero Londres exhibía los despojos de un dominio global desconocido desde el Imperio romano. Henry James había denominado al



Crecimiento de Londres. Un mapa de su población en cuatro épocas: 1784, 1862, 1914 y 1980.

Londres eduardino «la Roma moderna», y por sus dimensiones y riqueza la comparación parecía correcta. Al contrario que en la ciudad antigua y que en los islotes de riqueza de Boston y Nueva York, en la moderna capital imperial la continuidad inexorable de su tejido ceremonial parecía aislada de los escenarios, igualmente vastos, de pobreza y miseria social.

Un político francés podía envidiar la ciudad por otras razones. Aunque la cocina inglesa hacía que fuera impensable residir en Londres de manera permanente, el francés que se arriesgaba a visitar la ciudad podía sorprenderse por el orden político de la ciudad, pues la envidia de clase parecía entre los ingleses más fuerte que la lucha de clases y las clases altas esperaban y obtenían el respeto de las clases bajas en la vida cotidiana. En efecto, muchos visitantes continentales se percataban de la gran cortesía de los trabajadores ingleses con los desconocidos y extranjeros, cortesía que no encajaba ni mucho menos con el estereotipo del inglés que detestaba «lo extranjero». El visitante procedente de París podía comparar Londres, que nunca había conocido una revolución, con los estallidos que habían acontecido en París desde 1789, en 1830, 1848 y 1871. El joven Georges Clemenceau, por ejemplo —que, pese a ser un mártir gástrico, recorría las calles de Londres en un estado de asombro sociológico—, relacionó el orden interno de la ciudad con su fortuna imperial. Esta ciudad inimaginablemente próspera había aplacado, pensaba Clemenceau, a sus pobres con los despojos de la conquista.

Por supuesto, las primeras impresiones son engañosas respecto a la felicidad de los lugares y de la gente, y a menudo son preferibles precisamente por esa razón. Estas falsas impresiones son, sin embargo, instructivas. Comparemos Londres y Roma.

La Roma de Adriano se encontraba en el centro de un imperio que los emperadores y sus ingenieros mantenían unido, física y socialmente, mediante una enorme red de carreteras. Los destinos de la capital y de las provincias eran mutuamente dependientes. El Londres eduardino tenía una relación diferente con sus posesiones. Con el crecimiento de Londres y de otras ciudades británicas a finales del siglo XIX, el campo inglés se vació rápidamente, víctima de una crisis impulsada por el comercio internacional. Las ciudades inglesas se alimentaban cada vez más con el grano que crecía en América y se vestían con la lana de Australia y con el algodón de Egipto y de la India. Esta discontinuidad se produjo rápidamente, en una generación del periodo eduardino. «Todavía en 1871 más de la mitad de la población vivía en pueblos o en ciudades de menos de veinte mil personas —señala un observador— y solamente una cuarta parte en las ciudades, mientras que en ese cálculo se empieza a hablar de ciudad a partir de los cien mil habitantes» [1]. Cuarenta años después, cuando E. M. Forster escribió *Howards End*, la gran novela en la que contrasta la ciudad y el campo, tres cuartas partes de la población inglesa vivía en las ciudades y una cuarta parte se hallaba en la órbita del gran Londres, dejando una estela de campos desolados y pueblos en la miseria. La Roma de la época de Adriano necesitó seiscientos años para alcanzar las dimensiones del Londres de Eduardo VII.

La transformación geográfica contemporánea alcanzó a todas las naciones occidentales durante la última mitad del siglo XIX. En 1850, Francia, Alemania y Estados Unidos, al igual que Gran Bretaña, eran sociedades predominantemente rurales. Un siglo más tarde eran predominantemente urbanas, con una considerable concentración en sus núcleos. Berlín y Nueva York crecieron aproximadamente al mismo ritmo que Londres cuando el campo nacional se sometió al flujo del comercio internacional. Los cien años que van de 1848 a 1945 se denominan con razón la época de la «revolución urbana».

No obstante, el crecimiento de las manufacturas y de los mercados libres, tal y como lo previó Adam Smith, no puede explicar por sí solo un cambio urbano tan rápido. Lo mismo que Nueva York, París o Berlín, Londres no era predominantemente una ciudad de grandes empresas manufactureras, ya que el terreno urbano era demasiado caro. Tampoco eran estas ciudades centros de libre mercado, sino los lugares donde los gobiernos, los grandes bancos y los trusts intentaban controlar los mercados para sus mercancías y servicios a nivel nacional e internacional. Las ciudades no crecieron solamente porque atrajeran víctimas —víctimas de los desastres rurales o de las persecuciones políticas o religiosas, aunque las hubiera en abundancia. También acudían voluntariamente numerosos jóvenes sin ataduras, empresarios de sus propias vidas que no se desanimaban por la falta de capital o trabajo. La «revolución urbana», como la mayoría de los cambios sociales repentinos, fue un acontecimiento predeterminado que inicialmente se experimentó como un crecimiento casi incomprensible. Por una parte, Londres parecía ejemplificar el fuerte crecimiento repentino que estaba produciéndose en las ciudades del mundo occidental y, por otra, parecía prometer que semejante situación no tenía por qué ser un desastre.

El segundo contraste entre la Roma imperial y el Londres imperial era que Roma sirvió de modelo a ciudades por todo el Imperio romano. Durante la gran explosión urbanizadora que se produjo a finales

del siglo XIX, Londres se fue distanciando cada vez más de las ciudades inglesas, particularmente de las situadas en el Norte y en los Midlands como Manchester y Birmingham. Clemenceau imaginó que la ciudad inglesa era un lugar estable, donde el progreso de la industria había colocado a las personas en un lugar fijo de acuerdo con la ley del más fuerte. Su ilusión habría estado más justificada en las ciudades industriales llenas de molinos, fábricas y astilleros que en Londres. Aquí la economía reunía compañías navieras, la artesanía, la administración de la industria pesada, de las finanzas y del imperio, además de un comercio muy activo en artículos de lujo. Así, el crítico Raymond Williams afirma que sus «relaciones sociales... eran más complejas, estaban más mistificadas» que en el norte [2]. En *Howards End*, Forster escribe acerca de Londres de manera similar señalando que «el dinero se había gastado y recuperado, las reputaciones se habían ganado y perdido, y la ciudad misma, emblemática de sus vidas, crecía y decaía en un movimiento continuo» [3].

La comparación ilusoria con Roma podía haber sugerido al visitante impresionado por la grandeza de Londres que un gobierno firme tenía controlado al pueblo. Un control central de ese tipo era lo que las ciudades de los visitantes buscaban para sí: después de las agitaciones de la Comuna de 1871, las autoridades de París habían perfeccionado los instrumentos de un gobierno eficiente y centralizado de la ciudad; en Nueva York, tras la eliminación de la organización Boss Tweed, los reformadores también estaban intentando forjar esas herramientas de control cívico racional.

No obstante, al contrario que Nueva York o París, Londres carecía de una estructura de gobierno central. Hasta 1888, Londres «no tuvo más gobierno ciudadano que la Junta Metropolitana de Obras, docenas de pequeñas juntas parroquiales y parroquias, y cuarenta y ocho consejos de tutelaje» [4]. Su gobierno central siguió siendo comparativamente débil después de las reformas de 1888. Sin embargo, la ausencia de una autoridad política central no significaba la ausencia de poder central. Ese poder estaba en manos de los grandes terratenientes que controlaban importantes extensiones de terrenos de la ciudad.

Desde la construcción de las primeras plazas de Bloomsbury en el siglo XVIII, el desarrollo urbano de Londres eliminó invariablemente las casas y las tiendas de los pobres para crear hogares destinados a la clase media o a los ricos. El hecho de que los terratenientes hereditarios controlaran extensos terrenos posibilitó estas repentinas transformaciones, con escasas restricciones públicas. Los aristócratas terratenientes tuvieron libertad para construir y el resultado de sus planes

urbanos de «renovación» fue una mayor concentración de los pobres, que cada vez vivían más hacinados. Como una Comisión Real sobre la Vivienda de las Clases Trabajadoras observó en 1885:

> Son demolidos los tugurios, lo que en general redunda positivamente para la vecindad desde el punto de vista sanitario y social, pero no han sido sustituidos por ningún tipo de alojamiento para los pobres... En consecuencia, la población sin techo se aglomera en las calles y patios vecinos cuando comienzan las demoliciones, y cuando se construyen los nuevos edificios poco se hace para aliviar esta nueva presión [5].

Durante el siglo XIX, los planes de desarrollo urbano empujaron la pobreza hacia el este de la City financiera de Londres, al sur del Támesis y al norte de Regent's Park. En los lugares del centro en que persistió la pobreza, siguió dándose en bolsas concentradas, ocultas por el estuco. Antes que en París, de manera más global que en Nueva York, Londres creó una ciudad de espacios separados y homogéneos desde el punto de vista de la clase.

En su desarrollo Londres reflejó las grandes diferencias de riqueza que caracterizaban a Inglaterra, Gales y Escocia en su conjunto. En 1910, el 10 por ciento de la población formado por las familias más acomodadas de Gran Bretaña poseía aproximadamente el 90 por ciento de la riqueza nacional. El uno por ciento más rico ya poseía por sí solo el 70 por ciento. La sociedad urbanizada mantuvo las divisiones pre-industriales entre pobreza y riqueza, aunque de nuevas formas. En 1806, el 85 por ciento de la riqueza de la nación estaba en manos del 10 por ciento más rico y el uno por ciento poseía el 65. A lo largo del siglo, algunos magnates terratenientes se empobrecieron y su lugar en esa clase superior fue ocupado por industriales y hombres de negocios imperiales. Por contraste, la mitad de la población vivía de ingresos que sólo comprendían el 3 por ciento de la riqueza nacional y muy pocos londinenses no se veían afectados por la escasez [6]. Por lo tanto, Clemenceau estaba equivocado: los despojos de la conquista no habían llegado a la masa de la población.

Si se tienen en cuenta estos datos relativos a la moderna ciudad imperial, ¿cómo puede explicarse la sensación de satisfacción y de orden público que tenía el visitante? Aunque la inquietud social sin duda se dejaba sentir, también había muchos londinenses que estaban impresionados por el hecho de que su capital hubiera conseguido cosechar los beneficios del capitalismo sin los desafíos de la revolución. Esta estabilidad no podía explicarse por la indiferencia inglesa

hacia el sistema de clases. Aunque «no se puede decir que la lucha de clases sea una prerrogativa inglesa», como señala el crítico Alfred Kazin, los ingleses han sido mucho más sensibles a la idea de clase que los americanos y los alemanes. Kazin piensa, por ejemplo, en lo que George Orwell escribió en 1937: «Adonde quiera que te vuelvas, te das con esta maldición de la diferencia de clases como si fuera un muro de piedra. Pero no es tanto un muro de piedra como la pared de cristal de un acuario» [7].

Otras fuerzas parecían mantener a esta ciudad, grande y desigual, alejada de la revolución abierta. El urbanista Walter Benjamin denominó a París «la capital del siglo XIX», basándose en su cultura ejemplar. Londres también puede considerarse la capital del siglo XIX por su individualismo ejemplar. El siglo XIX frecuentemente se ha denominado la «era del individualismo», una expresión que Alexis de Tocqueville acuñó en el segundo volumen de *La democracia en América*. El lado agradable del individualismo puede ser la confianza en uno mismo, pero Tocqueville vio su lado más negativo, que concibió como una especie de soledad cívica. «Cada persona —escribió— se comporta como si fuera una extraña respecto al destino de los demás... Por lo que se refiere a su intercambio con sus conciudadanos, puede mezclarse con ellos, pero no los ve; los toca, pero no los siente; existe sólo en sí mismo y para sí mismo. Y si sobre esta base sigue existiendo en su mente una sentimiento de familia, ya no existe un sentimiento de sociedad» [8].

Según Tocqueville, esta clase de individualismo puede aportar un cierto orden a la sociedad : la coexistencia de personas replegadas sobre sí mismas, que se toleran entre sí por indiferencia. Semejante individualismo tenía un significado particular en el espacio urbano. La planificación urbana del siglo XIX intentó crear una masa de individuos que se desplazaran con libertad y dificultar el movimiento de los grupos organizados por la ciudad. Los cuerpos individuales que se desplazaban por el espacio urbano poco a poco se independizaron del espacio en que se movían y de los individuos que albergaba ese espacio. Cuando el espacio se fue devaluando en virtud del movimiento, los individuos gradualmente perdieron la sensación de compartir el mismo destino que los demás.

El novelista E. M. Forster tenía en mente el individualismo tocquevilliano cuando en 1910 escribió *Howards End*. Su libro comienza con la frase: «Sólo conecta...», una orden tanto social como psicológica. La novela de Forster nos muestra una ciudad que parece mantenerse unida socialmente precisamente porque las personas no están

conectadas de manera personal. Viven vidas aisladas e indiferentes que establecen un desafortunado equilibrio en la sociedad.

La novela refleja la transformación extraordinariamente rápida experimentada por Londres durante la gran revolución urbana. Al igual que a muchas otras personas de su época, a Forster le pareció que la *velocidad* era el hecho central de la vida moderna. El ritmo del cambio lo epitomiza la aparición de los automóviles y *Howards End* está repleta de anatemas contra la nueva máquina. La tendencia tocquevilliana aparece cuando Forster describe el Londres eduardino como una ciudad muerta aunque latiendo con cambios frenéticos —si Londres es una ciudad de «ira y telegramas», dice, también está llena de escenas de «estúpida insensibilidad». Forster pretende evocar la omnipresente, aunque oculta, apatía de los sentidos como resultado de la vida cotidiana de la ciudad —algo invisible para el turista que pasea—, apatía que se da tanto entre la gente acaudalada y elegante como entre la masa de pobres inmersos en el flujo de la vida. El individualismo unido a la rapidez tiene un efecto letal sobre el cuerpo moderno. Éste carece de conexiones.

Howards End describió todo esto a partir de una historia un tanto sensacionalista de un niño ilegítimo, una herencia disputada y un asesinato. Como Virginia Woolf —que no era una entusiasta de la novela— comentó, Forster nos invita a leerla como un crítico social más que como un artesano de su arte. «Nos da un golpecito en el hombro —observó— y tenemos que notar esto, que atender a aquello» [9]. De hecho, *Howards End* frecuentemente presenta al lector en unos pocos párrafos acontecimientos cataclísmicos que alteran la suerte de las personas, de manera que el autor puede volver a reflexionar sobre su significado a su tiempo. Si bien el novelista de ideas a menudo pagó un precio artístico por pensar demasiado, esta novela concluye con una idea sorprendente que sigue siendo provocativa: el cuerpo individual puede recuperar una vida capaz de percibir por los sentidos si experimenta el desplazamiento y la dificultad. El mandato de «Sólo conecta...» sólo pueden obedecerlo quienes reconocen que existen impedimentos reales para su movimiento individual rápido y libre. Una cultura viva trata la resistencia como una experiencia positiva.

En este capítulo examinaremos más de cerca la evolución de la sociedad moderna que condujo a la condena del individualismo urbano por parte el novelista —las experiencias del movimiento y de la pasividad corporales sobre las que basa su relato. Su sorprendente desenlace sugiere una nueva forma de pensar acerca de la cultura urbana.

2. ARTERIAS Y VENAS MODERNAS

El diseño urbano del siglo XIX facilitó el movimiento de un gran número de individuos en la ciudad y dificultó el movimiento de grupos, los amenazadores grupos que aparecieron en la Revolución francesa. Los planificadores urbanos del siglo XIX se basaron en sus predecesores ilustrados, que concibieron la ciudad como arterias y venas de movimiento, pero dieron un nuevo uso a esas imágenes. El urbanista de la Ilustración había imaginado individuos estimulados por el movimiento de la muchedumbre de la ciudad. El urbanista del siglo XIX imaginó individuos protegidos por el movimiento de la muchedumbre. Tres grandes proyectos marcan este cambio a lo largo del siglo: la construcción de Regent's Park y Regent Street en Londres, a inicios del siglo XIX; la reconstrucción de las calles parisinas en la época del barón Haussmann a mediados de siglo y la construcción del metro de Londres a finales de siglo. Las tres fueron empresas de enorme magnitud. Aquí sólo estudiaremos la manera en que estos proyectos enseñaron a la gente a moverse.

Regent's Park

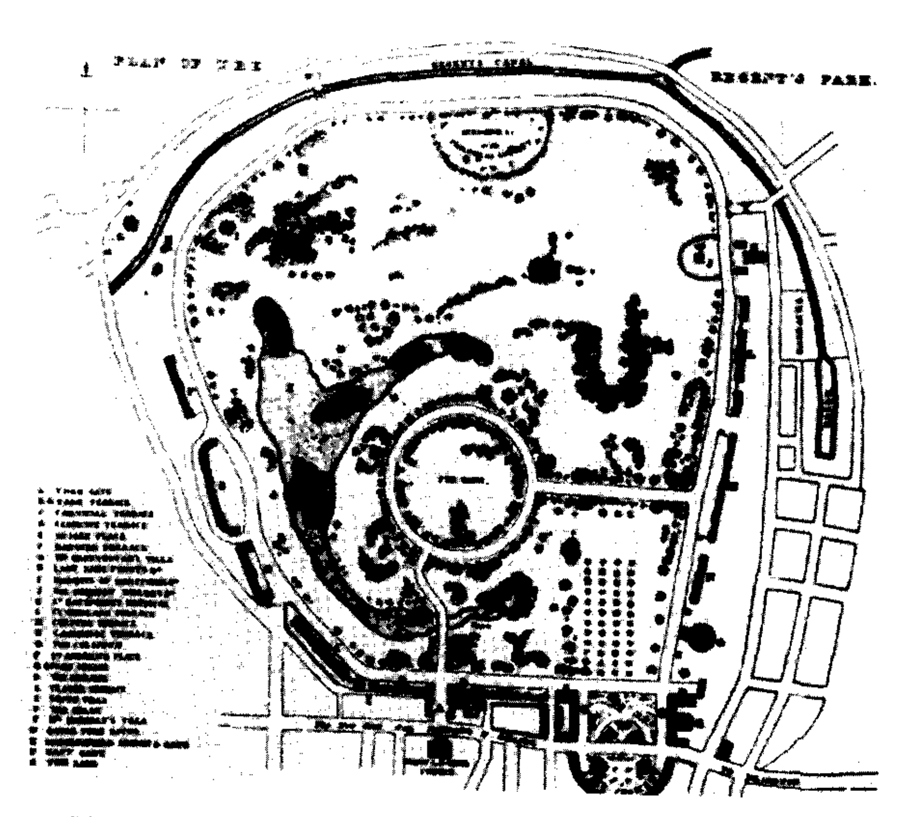
En el París y el Londres del siglo XVIII, los planificadores habían creado parques como pulmones de la ciudad, más que como refugios, al estilo de los jardines urbanos de la Edad Media. El parque-como-pulmón del siglo XVIII exigía vigilar las plantas. En París, a mediados del siglo XVIII, las autoridades cerraron con verjas el parque real de las Tullerías, que antes era público, para proteger las plantas que proporcionaban el aire saludable a la ciudad. Las plazas urbanas del gran Londres comenzadas durante el siglo XVIII también fueron rodeadas con verjas a inicios del siglo XIX. La analogía del parque con un pulmón era, como observa el urbanista contemporáneo Bruno Fortier, sencilla y directa: la gente que circulaba por las calles-arterias de la ciudad podía pasar alrededor de estos parques cerrados, respirando su aire fresco igual que la sangre se renueva en los pulmones. Los planificadores del siglo XVIII se basaron en la premisa médica contemporánea de que, en palabras de Fortier, «nada de lo que es móvil y forma una masa puede corromperse» [10]. La mayor obra de planificación urbana de Londres, la creación de Regent Street y Regent's Park a inicios del siglo XIX, emprendida por el futuro rey Jorge IV con el arquitecto John Nash, se basó en el principio del par-

que-como-pulmón, pero adaptado a una ciudad donde era posible una mayor velocidad.

Configurado a partir del antiguo Marylebone Park, la extensión total del Regent's Park es enorme. Nash deseaba que esta gran extensión de tierra estuviera nivelada y decidió hacer el pulmón de Regent's Park principalmente de hierba, más que de árboles. Muchos de los árboles que ahora vemos en el parque, como los que rodean la rosaleda que lleva el nombre de Queen Mary's Rose Garden son de origen posterior. Un espacio abierto grande, llano y con hierba podía parecer una invitación a los grupos organizados, y durante la era victoriana esa invitación a veces fue aceptada. Pero el plan de Nash estaba concebido para impedir semejante uso del espacio formando un muro con el considerable volumen de tráfico que circulaba rápidamente por la carretera que rodeaba el parque. Muchas plantas y edificios dispersos a lo largo del cinturón fueron eliminados para que los carruajes pudieran desplazarse con fluidez y finalmente el lecho de un canal que surcaba Regent's Park se vio también alterado para que no obstaculizara el tráfico. Dickens pensaba que el cinturón que circundaba el parque parecía una pista de carreras. Asimismo se construyeron algunas carreteras interiores para que pudiera desplazarse con rapidez un volumen considerable de tráfico de carruajes.

Si el Londres de Nash era un lugar para la velocidad, parecía un espacio poco adecuado para individuos. Las plazas urbanas que aparecieron en Londres en el siglo XVIII aparentemente desmienten el hecho de que Londres es fundamentalmente una ciudad de casas individuales. Las imponentes casas que daban a las plazas estaban construidas en amplias manzanas de quince a veinte edificios para dar la impresión de una severa unidad. Las ordenanzas de edificación de Londres, especialmente una ley promulgada en 1774, prohibían las señales u otras marcas individuales. En Bloomsbury los sencillos bloques de viviendas contrastaban con la profusión floral de las plazas. Los mismos también trazaban una clara delimitación entre lo externo y lo interno, lo público y lo privado.

Aunque Regent's Park es mayor que estas primeras plazas, en el diseño de Nash, las casas individuales daban a Regent's Park a través del tráfico, como si el parque fuera una suerte de plaza. Nash dio congruencia a las casas empleando generosamente el estuco, el medio del que se servía el arquitecto para crear ilusión. Cuando está húmedo, puede moldearse como las grandes piedras que sustentan los palacios renacentistas o se puede derramar en moldes para crear elaboradas columnas con delicados detalles. En las hileras de casas de



Plano del diseño de Regent's Park de John Nash en Londres, 1812.

Regent's Park Nash empleó el estuco en las fachadas a fin de armonizar estos inmensos bloques y darles una especie de ritmo.

Sin embargo, este material de construcción podía significar también separación social. Los bloques que rodeaban Regent's Park eran magníficos de una manera casi arrogante. Por la complejidad de sus adornos trazaban una línea entre el espacio del parque y el tejido urbano exterior. Ese tejido era desigual, pobre y caótico. En las áreas que rodeaban Regent's Park, el plan de Nash empujó hacia el norte a los pobres que habían vivido en esos terrenos, en dirección a los distritos de Chalk Farm y Camden Town. El inmenso espacio delimitado por las grandes mansiones con fachadas de estuco, así como el flujo de tráfico, hicieron que fuera difícil penetrar en el parque. Por lo tanto, en sus primeros años Regent's Park estuvo en buena medida vacío. El diseño vinculaba el movimiento rápido con el «descongestionamiento», un útil término en la jerga de los planificadores. Este movimiento rápido, además, era un transporte individualizado en cabriolés y carruajes.

En el plan de Nash, el tráfico no venía al parque desde los alrededores inmediatos —porque más allá de las magníficas fachadas pocas personas se podían haber permitido un carruaje—, sino desde el centro de la ciudad. En su extremo sur, Regent's Park se comunica con el gran bulevar creado por Nash, Regent Street. Para crear este bulevar Nash tuvo que enfrentarse con una serie de obstáculos insalvables —como una iglesia que no podía ser derribada—, que se vencieron mediante el expediente de trazar una calle que rodeaba lo que no pudiera destruir. Una vez más, la calle fue diseñada para un tráfico abundante, en este caso tanto peatonal como de carruajes. Y también aparecieron las inmensas manzanas de edificios uniformes. En Regent Street éstos también cumplían funciones comerciales, porque Nash planificó un espacio comercial continuo al nivel de la calle —mientras que las tiendas en las casas más antiguas de Londres habían sido adaptadas de una manera más irregular a partir de sus intenciones domésticas originales. Nash trasladó a la calle el principio de las galerías comerciales de Londres, que eran basílicas de techo de cristal con tiendas a lo largo del eje.

Regent Street fue un acontecimiento trascendental en la historia del diseño urbano. Unía un tráfico continuo y abundante a una función única al nivel de la calle. Esta disposición creó una división entre la calle y la zona que se encontraba detrás de los edificios que daban a la misma, como sucedió en el parque que Nash construyó al norte. El comercio no invadió las calles laterales, el tráfico de carruajes no podía penetrar mucho en la antigua maraña y la orientación del flujo peatonal de la calle discurría a lo largo del eje, como en una basílica, en lugar de transversalmente a la misma. La calle de una sola función creó una división espacial similar a la del trabajo. Así, el trazado de la calle sólo servía para el tráfico comercial, mientras que los espacios cercanos se utilizaban con fines artesanales o comerciales que no tenían por qué guardar relación con la calle.

El conjunto formado por Regent's Park y Regent Street dio un nuevo significado social al movimiento. La utilización del tráfico para aislar y descongestionar el espacio, como sucedió en Regent's Park, impidió la reunión de una muchedumbre con un fin determinado. La presión del movimiento peatonal lineal en Regent Street dificultó, y aún lo sigue haciendo, que, por ejemplo, se reuniera una muchedumbre para escuchar un discurso. Por el contrario, tanto la calle como el parque privilegiaron el cuerpo individual en movimiento. Desde luego, Regent Street nunca ha sido, ni antes ni ahora, un lugar sin vida. Además, Nash apenas dejó algo escrito que indica-



Ulster Terrace, Regent's Park, Londres, construido en 1824.

ra cuáles debían ser las consecuencias sociales de sus diseños. Como muchos urbanistas ingleses, aborrecía la clase de teorización a la que se dedicó Boullée. Sin embargo, el movimiento de masas en una calle con una sola función era el primer paso que había que dar para privilegiar a los individuos con sus propios intereses en medio de una multitud.

Las tres redes de Haussmann

La obra de Nash en Londres prefiguró los proyectos que el emperador Napoleón III y su principal planificador urbano, el barón Haussmann, llevaron a cabo dos generaciones después en París. Tenían en mente los movimientos de masas, pues habían vivido las revoluciones de 1848 y 1830, y conservaban vivos recuerdos de la Gran Revolución de la época de sus abuelos. Mucho más de lo que sabemos en el caso de Nash, conscientemente trataron de privilegiar el movimiento de los individuos para reprimir el de las masas urbanas.

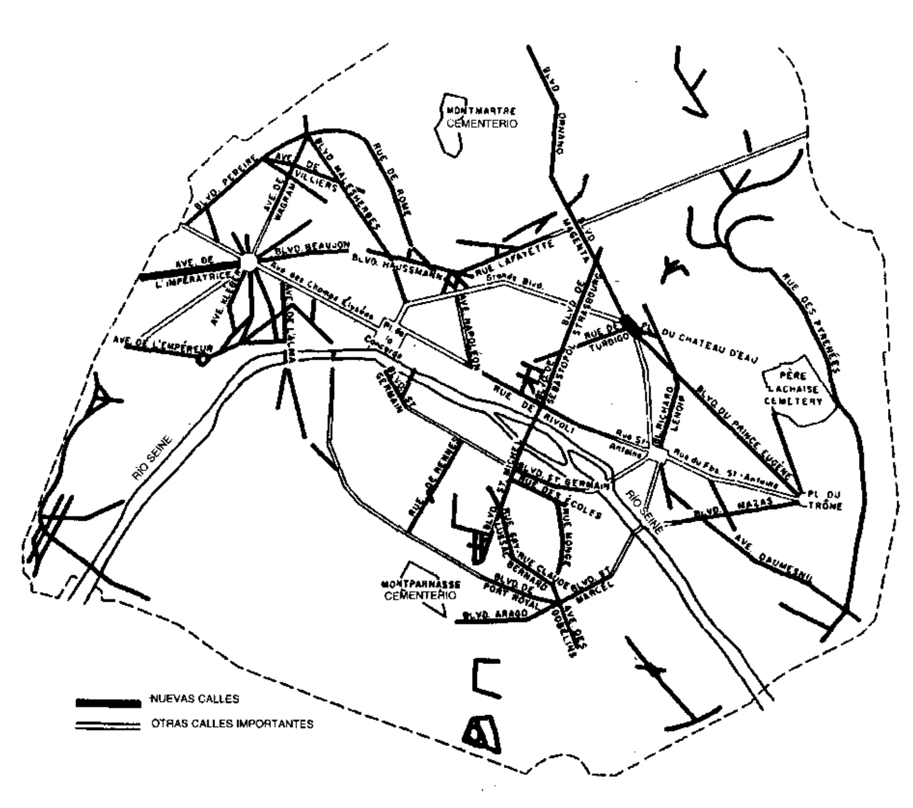
El plan de remodelación de París en los años cincuenta y sesenta se debió al propio Napoleón III. En 1853, «el día que Haussmann prestó el juramento como prefecto del Sena», el historiador David Pinckney escribe:

> Napoleón le entregó un mapa de París en el que había trazado con cuatro colores diferentes (que indicaban la urgencia relativa de cada proyecto) las calles que se proponía construir. Este mapa, obra de Luis Napoleón solo, se convirtió en el plano básico para la transformación de la ciudad en las dos décadas siguientes[11].

Con esta guía, Haussmann llevó a cabo el mayor proyecto de renovación urbana de los tiempos modernos, destruyendo buena parte del tejido urbano medieval y renacentista, construyendo nuevas fachadas uniformes en calles rectas y envolventes por las que discurría un considerable volumen de tráfico rodado y conectando el centro de la ciudad con sus distritos exteriores. Reedificó el mercado central de París utilizando un nuevo material de construcción, el hierro colado —gritaba a su arquitecto Baltard: «¡Hierro! ¡Hierro! ¡Nada más que hierro!»[12]. Construyó grandes monumentos como la Ópera de París, rediseñó los parques de la ciudad y creó una nueva red subterránea de gigantescas cloacas.

En el trazado de las calles, Haussmann volvió a aplicar los principios romanos de linealidad, aunque de nuevas maneras. Napoleón III había entregado a su prefecto poco más que un cuidado bosquejo. Para hacer las calles reales del plano Haussmann construyó altas torres de madera a las que se subían sus ayudantes —a los que llamaba «geómetras urbanos»— a fin de trazar con compás y regla unas calles rectas sobre los antiguos muros de la ciudad. Los geómetras urbanos dirigían su atención, especialmente al norte y al noreste, a zonas de casas de obreros, talleres y pequeñas fábricas. Al atravesar estos territorios, Haussmann separó y dividió las comunidades de los pobres con bulevares por los que discurría el tráfico.

Como en el cinturón de Nash que circundaba Regent's Park, el tráfico creó un muro de vehículos en movimiento, tras el cual se hallaban fragmentados los distritos pobres. Además, la anchura de las calles estaba calculada teniendo en cuenta los temores de Haussmann a la movilidad de una multitud sublevada. La anchura de la calle permitía que dos carros del ejército se desplazaran en paralelo, lo que permitiría que la milicia, en caso necesario, disparara hacia los lados de la calle. Como en torno a Regent's Park, las calles estaban delimitadas por un bloque continuo de edificios, con tiendas a la altura de la calle y viviendas sobre las mismas, los inquilinos más ricos más



Nuevas calles principales de París abiertas entre 1850 y 1870.

cerca de la calle y los más pobres más cerca del cielo. La renovación de los distritos más pobres afectó casi exclusivamente a las fachadas de los edificios: «Los constructores tenían que ajustarse a ciertos límites de altura y levantar las fachadas prescritas, pero detrás de esas fachadas podían construir viviendas estrechas y sin ventilación, y muchos de ellos lo hicieron» [13].

Haussmann y sus geómetras dividieron la ciudad en tres «redes». La primera consistía en el laberinto de calles que formaban originalmente la ciudad medieval. La reforma de Haussmann se centró en cortar edificios y enderezar calles en las proximidades del Sena, para que el tráfico rodado pudiera pasar por la ciudad vieja. La segunda red consistía en calles que comunicaban la ciudad con la periferia, más allá de sus muros, denominados *octroi*. Cuando las calles llegaron a la periferia, la administración de la ciudad empezó a controlar efectivamente localidades que ahora estaban conectadas con el centro. La

tercera red era más amorfa. Consistía en calles que comunicaban las principales vías de la ciudad y las redes primera y segunda.

De acuerdo con el proyecto de Haussmann, las calles de la primera red eran arterias urbanas como las que L'Enfant había construido en Washington. La relación entre la forma edificada y el cuerpo en movimiento era importante y el avance de los vehículos o los individuos estaba marcado por monumentos, iglesias u otras estructuras. La calle que unía el Palais Royal, justo al norte del Louvre, con la nueva Ópera era una arteria de la primera red, igual que la rue de Rivoli, que unía el ayuntamiento con la iglesia de Saint-Antoine.

Las calles de la segunda red eran las venas de la ciudad. Su movimiento sería principalmente de salida de la ciudad, orientado al comercio y la industria ligera, porque Haussmann no deseaba atraer a más pobres al centro. Aquí importaba menos la naturaleza precisa de las edificaciones de la calle. El Boulevar du Centre, que hoy conocemos como Boulevar de Sébastopol, era una vena de este tipo, que se extendía desde la Place du Châtelet a la puerta de Saint-Denis, al norte de la ciudad. Esta gran calle ejemplificó el control social que implicaba la forma lineal. Con una anchura de casi 30 metros y más de un kilómetro y medio de longitud, el Boulevar de Sébastopol dividió en dos una zona congestionada, irregular y pobre. Las antiguas calles y el tejido de edificios no se comunicaban con esta vena, pues con frecuencia desembocaban en el bulevar en ángulos difíciles o incluso intransitables. El Boulevar de Sébastopol tampoco tenía la misión de alimentar esos espacios fragmentados que se encontraban detrás de sus fachadas. Por el contrario, su finalidad era transportar mercancías hacia el norte. De hecho, Haussmann lo concibió como una calle de un solo sentido en esa dirección. En este tipo de vías la segunda red debía ser un espacio donde los vehículos pudieran moverse con rapidez.

La tercera red constaba tanto de arterias como de venas. La propuesta de Haussmann —que no se llevó a cabo— para la rue Caulaincourt es típica de este modelo. Abordaba el problema de cómo desplazar carretas cargadas con mercancías rodeando el cementerio de Montmartre, en el extremo norte de la ciudad, comunicando las venas de la segunda red al este y al oeste. Aquí Haussmann se vio obligado a perturbar a los muertos en lugar de a los vivos, trazando parte de la vía por el cementerio. En un estilo inimitablemente francés, ello le condujo a prolongados pleitos con las familias de los difuntos, en los que se regateó el precio por disponer del aire sobre los muertos. Pero el proyecto de la calle Caulaincourt despertó una oposición

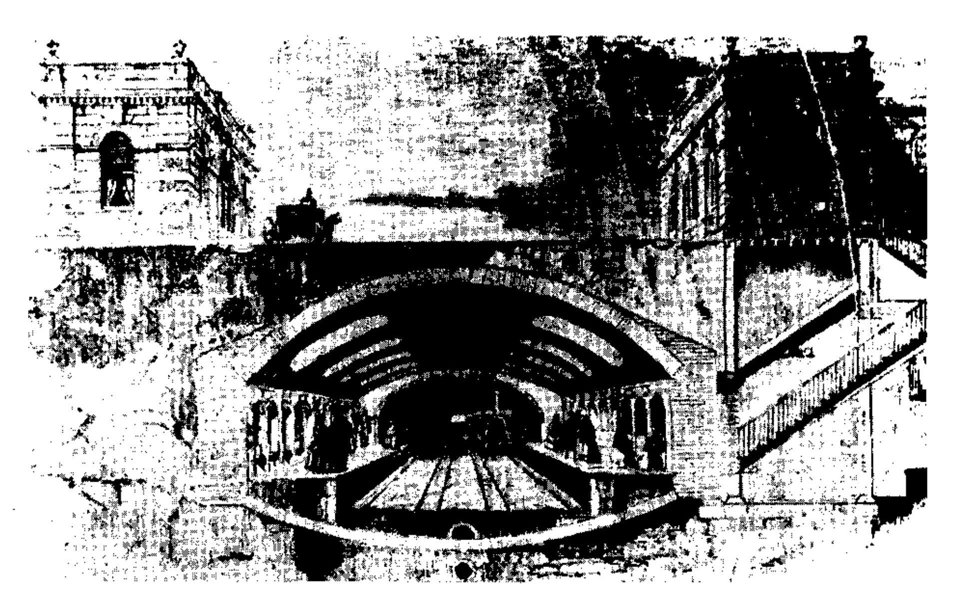
más seria, porque expresaba de manera patente cómo la nueva geografía parisina de la movilidad violaba todos los aspectos de la vida urbana.

En su gran estudio sobre la cultura parisina del siglo XIX, Walter Benjamin describió las galerías de techo de cristal como «capilares urbanos», pues todos los movimientos que daban una vida vibrante a la ciudad estaban concentrados en estos angostos pasajes cubiertos llenos de singulares tiendas, pequeños cafés y grupos de gente. El Boulevar de Sébastopol fue escenario de otro movimiento, un impulso divisor, un movimiento direccional demasiado rápido, demasiado apremiado, como para vincularse con esos remolinos de vida. Una vez más como Regent Street, el Boulevar de Sébastopol constituía, en su forma primitiva, un espacio vivo. Si bien dividía a la multitud urbana como grupo político, arrojaba a los individuos que iban en carretas, carruajes o a pie a un remolino casi frenético. Sin embargo, su trazado también resultó ser ominoso, pues, al privilegiar el movimiento por encima de los derechos de la gente, se habían dado dos nuevos pasos: el tráfico quedó divorciado del diseño de los edificios situados a lo largo de la calle, sólo importaba la fachada; y la vena urbana convirtió la calle en un medio de escapar del centro urbano, más que de habitar en él.

El metro de Londres

Se suele relacionar con el metro de Londres la revolución social que llevó a la gente a la ciudad. Pero los ingenieros del metro habían aprendido del sistema de redes de Haussmann y su objetivo era tanto sacar a la gente de la ciudad como llevarla a ella. Ese movimiento hacia afuera tuvo un carácter clasista con el que incluso el más resuelto *flâneur* de las calles debe simpatizar.

Los sirvientes domésticos eran el grupo individual más amplio de trabajadores pobres que existía en Mayfair, Knightsbridge, Bayswater y otros distritos acaudalados de Londres a finales del siglo XIX, como en las zonas acomodadas de París, Berlín y Nueva York. Relacionado con los sirvientes domésticos existía un ejército secundario de trabajadores de servicios: reparadores de aparatos domésticos, proveedores, tratantes de coches, caballos, etc. Los sirvientes que vivían en los hogares de sus patrones compartían con ellos la intimidad de la vida familiar. Durante la temporada social londinense, que cada año duraba desde finales de mayo hasta agosto, llegaba del campo un



El metro de Londres, de *Universal Illustrated*, 1867.

tercer ejército de unas veinte mil muchachas para asistir a las damas jóvenes en el arreglo de sus vestidos y cabellos cuando eran presentadas en sociedad. El Londres eduardino es la última época de la historia europea en que los ricos y los pobres vivían en esa intimidad doméstica. Después de la Gran Guerra las máquinas irían desplazando paulatinamente a los sirvientes.

Sin embargo, la mayor parte del ejército secundario de trabajadores que servía a los hogares acomodados, así como el gran número de administrativos y empleados de menor categoría requeridos por la burocracia imperial y la ciudad, vivían hacinados en las congestionadas bolsas del viejo Londres que habían dejado intactas los proyectos de los grandes terratenientes. A mediados del siglo XIX, muchos de estos trabajadores pobres pero con empleo se hacinaban en zonas del East End y del South Bank anteriormente habitadas sólo por delincuentes o por inquilinos temporales como los marineros.

Las bolsas de pobreza del centro y las casas de East End y del South Bank revelaban una ciudad muy diferente de los monumentos de estuco imperial. Aquí cabría pensar que finalmente se había llegado a una ciudad que se parecía a la antigua Roma, la Roma de la miseria masiva. Sin embargo, en contraste con las viviendas, *insulae*, de la antigua Roma y, desde luego, con los vastos suburbios que habían surgido en otras ciudades europeas, Londres construyó la miseria a una

escala arquitectónica más reducida. En Inglaterra, como escribe el urbanista Donald Olsen: «La unidad de vivienda y la unidad de construcción suelen coincidir, mientras que en el continente la primera es sólo una parte de la segunda», y consiste en hileras de casas individuales a lo largo de la calle [14]. En las zonas realmente míseras del East End, vivían familias enteras en habitaciones individuales de pequeñas casas. El metro contribuyó a transformar su condición.

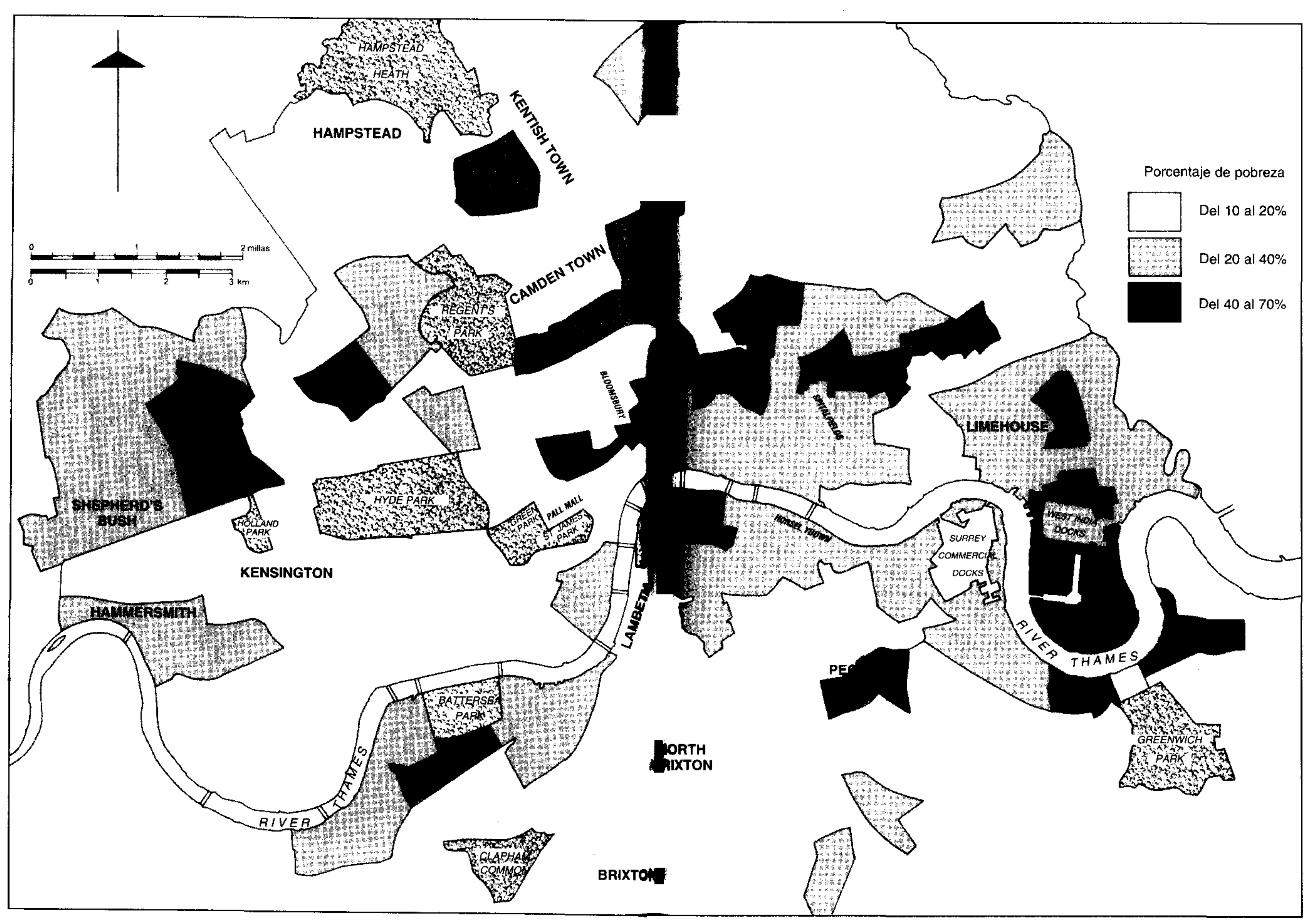
En la mitad superior del 50 por ciento que tenía acceso al 3 por ciento de la riqueza nacional, el transporte barato que proporcionaba el metro permitió explorar la posibilidad de vivir mejor en otro sitio. El desarrollo de las cooperativas de viviendas facilitó el capital para realizar ese sueño. En la penúltima década del siglo XIX, la marea urbana que había anegado Londres comenzó a fluir hacia el exterior. Gracias a la mejora del transporte público, los trabajadores pobres que podían reunir el dinero tenían la posibilidad de abandonar el centro de la ciudad para vivir en casas adosadas propias al sur del Támesis y al norte del centro en distritos como Camden Town. Como las viviendas de los privilegiados, estas modestas casas adosadas consistían en bloques uniformes, con pequeños patios individuales y retretes en la parte de atrás. Para Forster y sus contemporáneos de clase media, su calidad arquitectónica era terrible. Las casas eran deprimentes y húmedas, estaban mal construidas y sus retretes exteriores apestaban. Sin embargo, según los parámetros de la clase trabajadora, representaban un logro inmenso. La gente no dormía en el mismo piso que en el que comía. El olor a orina y de heces ya no impregnaba el interior.

Ciertamente, el metro sirvió tanto de arteria como de vena. Contribuyó a hacer accesible el centro de Londres, especialmente al consumo masivo en los nuevos grandes almacenes que aparecieron en las dos últimas décadas del siglo XIX. Hasta entonces había sido posible vivir en el acaudalado West End de Londres aislado de los pobres que no formaran parte del servicio doméstico, que vivían en el East End. Sin embargo, como observa la historiadora Judith Walkopwitz, desde los años ochenta, «el paisaje imaginario predominante en Londres ya no estaba geográficamente limitado, sino que sus límites eran transgredidos indiscriminada y peligrosamente» [15]. No obstante, los transgresores eran más a menudo compradores que ladrones.

No obstante, si el metro, como sistema de arterias y venas de Londres, creó una ciudad más mezclada, esta mezcla tenía límites bien delimitados. Durante el día, la sangre humana de la ciudad fluía bajo tierra hacia el corazón. Por la noche, estos canales subterráneos se



Golders Green, Londres. Anuncio publicitario, c. 1900. Foto: Richard Tobias. Todos los derechos reservados.



Distribución de las zonas más pobres en Londres.
Segunda mitad del siglo XIX

convertían en venas que vaciaban el centro, cuando la gente cogía el metro para ir a su casa. Con el tránsito masivo, según el modelo del metro, había cobrado forma la geografía temporal del centro urbano moderno: congestión y diversidad por el día, descongestión y homogeneidad por la noche. Y esa mezcla por el día no implicaba un contacto humano significativo entre las clases. La gente trabajaba y compraba, y después regresaba a su casa.

3. COMODIDAD

En la poesía de Baudelaire, la velocidad aparecía como una experiencia frenética y el hombre urbano como si viviera al borde de la histeria. De hecho, la velocidad fue adquiriendo un carácter distinto durante el siglo XIX, gracias a las innovaciones técnicas introducidas en el transporte. Éstas proporcionaron comodidad al cuerpo que viajaba. La comodidad es un estado que asociamos con el descanso y la pasividad. La tecnología del siglo XIX fue extendiendo esta clase de experiencia corporal pasiva. Cuanto más cómodo se encontraba el cuerpo en movimiento, tanto más se aislaba socialmente, viajando solo y en silencio.

Por supuesto, la comodidad es una sensación que se puede despreciar con facilidad. Pero el deseo de comodidad tiene un origen digno: la búsqueda de descanso para los cuerpos fatigados por el trabajo. En las primeras décadas de trabajo fabril e industrial durante el siglo XIX, los trabajadores permanecían en sus tareas sin descanso a lo largo del día mientras pudieran mantenerse de pie o mover sus miembros. A finales de siglo, era evidente que en esas condiciones la productividad disminuía a medida que avanzaba el día. Los analistas industriales percibían el contraste entre los trabajadores ingleses, que a finales de siglo trabajaban generalmente jornadas de diez horas, y los obreros alemanes y franceses, que trabajaban jornadas de doce o catorce horas: los obreros ingleses eran mucho más productivos por hora. La misma diferencia de productividad se daba entre los trabajadores manuales que trabajaban en domingo en contraste con aquellos a los que se les daba un día de descanso. Los obreros que descansaban el domingo trabajaban con más ímpetu el resto de la semana.

La lógica del mercado sugería a los capitalistas puros como Henry Clay Frick que «la mejor clase de trabajador» era el que deseaba trabajar todo el tiempo, aquel cuyas energías eran estimuladas por la

posibilidad de llevar su cuerpo hasta el límite para hacer dinero. Pero el cansancio atestiguaba una economía diferente en la realidad. En 1891, el fisiólogo italiano Angelo Masso explicó la relación entre fatiga y productividad. En su libro *La Fatica* demostró que la gente se siente cansada mucho antes de que sea incapaz de realizar más esfuerzos. La sensación de fatiga es un mecanismo de protección en virtud del cual el cuerpo controla sus propias energías, protegiéndolo del daño que una «sensibilidad menor» causaría al organismo [16]. Esta sensación protectora de fatiga marca el momento en que la productividad comienza a disminuir drásticamente.

La búsqueda de la comodidad en el siglo XIX tiene que ser entenderse en este contexto. Las carreteras cómodas para viajar, igual que los muebles y lugares cómodos para descansar, inicialmente tenían la función de facilitar la recuperación de los excesos corporales que marcaba la sensación de fatiga. No obstante, la comodidad tomó desde el principio otro rumbo, en el que se convirtió en sinónimo de comodidad *individual*. Si la comodidad reducía el grado de estimulación y receptividad de una persona, podía servir para aislarse de los demás.

La silla y el carruaje

El antiguo griego en su *andrón*, o la pareja romana en su triclinio estaban reclinados o en pie de manera sociable. Esta postura sociable del cuerpo para descansar contrastaba con la postura sedente «patética» o vulnerable, como en el teatro antiguo. En el período medieval, el sentarse casi en cuclillas se convirtió en una postura sociable, aunque dependiente del rango del que se sentaba. El mueble más común para el descanso era el taburete bajo sin respaldo o los arcones bajos. Las sillas con respaldo estaban reservadas para los personajes importantes. En el siglo XVII ya había complejas normas de etiqueta que determinaban cómo, cuándo y con quién se sentaba la gente, como en el Versalles de Luis XIV. Una condesa tenía que permanecer de pie ante una princesa de sangre, pero podía sentarse en un taburete ante una princesa que no estuviera emparentada colateralmente con el rey. Las princesas de ambas clases se sentaban en sillas con brazos, excepto en presencia del rey o de la reina. En ese caso la princesa nocolateral debía permanecer en pie y la de sangre real podía permanecer sentada, pero sólo en una silla sin brazos. El estar de pie se convirtió en una postura respetuosa. Todos, desde las princesas a los sirvientes,

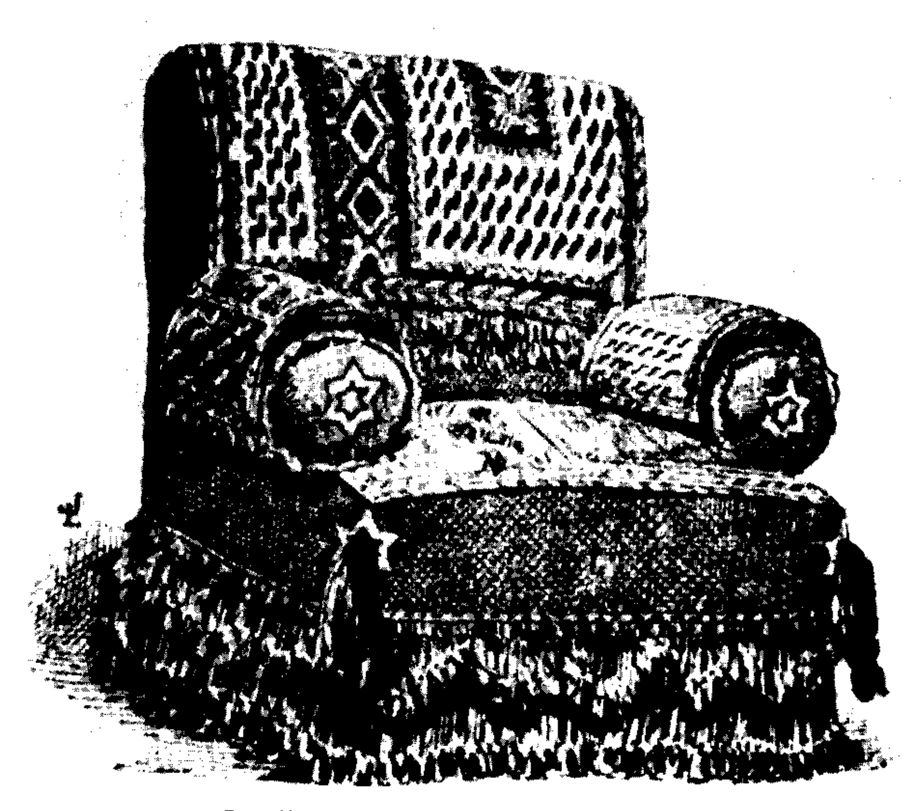
debían permanecer de pie en presencia de sus superiores sociales, que disfrutaban de la comodidad de sentarse.

En la Era de la Razón, las sillas permitieron posturas sedentes más cómodas, reflejando así una relajación gradual de las formas cortesanas de Versalles. El respaldo de la silla se convirtió en algo tan importante como el asiento y además se curvó de tal manera que fuera posible apoyarse en él. Los brazos se bajaron para que moverse con libertad a uno y otro lado. Este cambio se acentuó alrededor de 1725 y apareció en sillas informales con nombres evocadores de la naturaleza como *bergère*, la «silla del pastor», en la que probablemente no se sentó nunca ningún pastor. El fabricante de muebles Roubo señaló que en esas sillas una persona podía descansar el hombro contra el respaldo «mientras que la cabeza queda completamente libre a fin de que no se desarregle el peinado de las damas o los caballeros» [17]. La comodidad del siglo XVIII, por lo tanto, significaba libertad de movimientos incluso estando sentado, de manera que fuera posible apoyarse a uno u otro lado y hablar cómodamente con los que estaban alrededor. Esta libertad para volverse y moverse caracteriza tanto a las sillas más sencillas como a las más caras del siglo XVIII. Las preciosas sillas de madera «Windsor», que adornaron las casas pobres de ingleses y americanos de la época, sostenían la espalda, como la aristocrática *bergère,* si bien estaban abiertas para permitir libertad de movimientos.

Las sillas del siglo XIX cambiaron sutil pero poderosamente esta experiencia de sentarse llanamente gracias a las innovaciones introducidas en la tapicería. Hacia 1830, los fabricantes de sillas colocaron muelles debajo de los asientos y en los respaldos. Sobre los muelles pusieron gruesos almohadillados, empleando crines de caballos plegadas o la lana cardada que se obtenía con las nuevas máquinas de hilar. Las sillas, los divanes y los sofás adquirieron así un tamaño enorme y su diseño se sobrecargó. El tapicero francés Dervilliers comenzó a fabricar ese tipo de sillas en 1838, denominándolas «*confortables*». Siguió con varios modelos como el *confortable senateur* de 1863 y la *confortable gondole* de 1869, que se parecía a una barca en la que era posible inclinarse a los lados. En todas estas sillas «confortables» el cuerpo se hundía en la estructura envolvente y tenía dificultades para moverse. Con el avance de los procesos de fabricación en masa, particularmente con el tejido mecánico de cojines, las sillas quedaron al alcance de un público amplio. La «silla confortable» en el hogar de un obrero o de un empleado era un motivo de orgullo y lugar de descanso de las preocupaciones del mundo. La comodidad en



Silla formal. Finales del siglo XVIII.



La silla cómoda. Mediados del siglo XIX.

esas sillas implicaba un tipo de postura que, según el historiador Sigfried Giedion, «se basaba en la relajación... en una actitud libre y natural que no puede describirse como estar sentado ni como estar tumbado» en comparación con épocas anteriores.

En el siglo XIX sentarse implicaba un ritual de relajación, pues el cuerpo se hundía en la silla tapizada y quedaba inmovilizado. Esta misma capitulación caracterizó la mecedora del siglo XIX. En su forma del siglo XVIII, como en la mecedora Windsor, el suave movimiento derivaba del impulso de los pies de la persona sentada. Cuando los fabricantes del siglo XIX les añadieron muelles se produjeron movimientos mecánicos más complicados. En 1853 se registró la primera patente americana de lo que ahora denominamos «silla reclinable de oficina», en aquella época conocida simplemente como silla. Su movimiento mediante muelles y espirales significaba que la «relajación» provenía de pequeños y con frecuencia «inconscientes cambios de posición» [19]. Apoyar la espalda en una silla de oficina reclinable sustentada por muelles es una experiencia física diferente de la de recostarse en una silla mecedora de madera. Para experimentar comodidad, el cuerpo se mueve menos y los muelles realizan el trabajo de los pies.

La unión de comodidad y pasividad corporal hizo acto de presencia en el más privado de los actos que se realizan sentados. El desarrollo de los retretes a mediados del siglo XIX continuó la tendencia a la higiene del siglo XVII. Pero las tazas de cristal-vítreas y los asientos de madera de la era victoriana sobrepasaron las inquietudes utilitarias. Con los imaginativos diseños de las tazas y la porcelana pintada, los más exuberantes de estos retretes se consideraban parte del mobiliario. Sus fabricantes previeron que la gente descansaría cuando se sentara en ellos, igual que descansaba en otros asientos. Algunos estaban provistos de anaqueles para revistas, otros de estantes para vasos y bandejas. Incluso se botó un ingenioso «mecedor Crapper» —llamado así por su inventor— a los mares del comercio victoriano.

La defecación se convirtió en una actividad privada en el siglo XIX —al contrario que un siglo antes, cuando era habitual charlar con amigos mientras uno se sentaba en una *chaise-percé* bajo la cual había un orinal. En el aseo, que ahora contenía un baño, un lavabo y un retrete, uno se sentaba tranquilamente, pensando, quizás leyendo o bebiendo algo, sin ser molestado. Este mismo retiro era posible en sillones en otros lugares más públicos de la casa, sillones en los que una persona exhausta después del trabajo tenía derecho a no ser molestada.

El asiento para viajar siguió la misma trayectoria de comodidad individualizada. Las técnicas de tapicería de Dervilliers también se aplicaron al diseño de los interiores de carruajes. Los muelles que había en la parte inferior de los carruajes se acolcharon cada vez más para amortiguar el traqueteo. La comodidad del carruaje hizo que el aumento de velocidad fuera llevadero para los pasajeros, que en los vehículos antiguos habían sufrido más cuando iban deprisa.

Estos cambios alteraron las condiciones sociales del viaje. En el siglo XIX, el vagón del ferrocarril europeo llevaba de seis a ocho pasajeros situados unos frente a otros, disposición que derivaba de las grandes diligencias tiradas por caballos. Cuando se aplicó al tren, argumenta el historiador Wolfgang Schivelbusch, provocó «turbación en los viajeros, sentados frente a frente en silencio» porque el ruido que hacía el carruaje tirado por caballos había desaparecido [20]. Sin embargo, la cómoda uniformidad del vagón de ferrocarril permitía que la gente leyera.



Compartimento de hombres en un vagón de tren americano, 1847.

El vagón de ferrocarril, lleno de cuerpos apretados que leían o miraban en silencio por la ventana, marcó un gran cambio social que se produjo durante el siglo XIX: el del silencio utilizado como una protección de la intimidad individual. En las calles, al igual que en el vagón de tren, la gente comenzó a considerar un derecho personal el que los extraños no la hablaran, a ver las palabras de los extraños como una violación. En el Londres de Hogarth o en el París de David el hablar a un extraño no tenía ninguna connotación de violar su intimidad. En público la gente esperaba hablar y que la hablaran.

El vagón de ferrocarril americano, tal y como se desarrolló en los años cuarenta del siglo XIX, colocó a los pasajeros de manera que prácticamente estaba asegurada la tranquilidad individual. Sin compartimentos, el vagón de ferrocarril americano hacía que todos los pasajeros dirigieran la vista hacia adelante, mirando a la espalda de los demás en lugar de a sus rostros. Los trenes americanos frecuentemente surcaban distancias inmensas —desde la perspectiva europea—, pero para los visitantes del Viejo Mundo resultaba chocante el

que se pudiera cruzar el continente norteamericano sin tener que dirigir ni una palabra a nadie, aunque no existieran barreras físicas entre los viajeros del vagón. Antes de la aparición del transporte de masas, señaló el sociólogo Georg Simmel, rara vez se había visto obligada la gente a ir sentada junta en silencio, simplemente mirando durante un tiempo prolongado. Esta manera «americana» de sentarse en un transporte público apareció también en Europa en la forma de sentarse en cafés y pubs.

El café y el pub

Los cafés del continente europeo deben sus orígenes a la *coffeehouse* inglesa de principios del siglo XVIII. Algunas de estas *coffehouses* empezaron a aparecer como meros apéndices de las estaciones de diligencias y otros como empresas autónomas. La compañía aseguradora Lloyd's de Londres comenzó como una *coffeehouse* y sus reglas caracterizaban la sociabilidad de la mayoría de los lugares urbanos. El precio de una taza de café otorgaba a la persona el derecho a hablar con cualquiera en el local de Lloyd's.

Lo que impulsaba a los extraños a charlar en el café iba más allá de la mera charlatanería. Hablar era el medio más importante de obtener información acerca del estado de la carretera, o sobre la ciudad y los negocios. Aunque las diferencias de rango social resultaban evidentes en la apariencia de la gente y en su dicción, la necesidad de hablar con libertad dictaba el que las personas las ignorasen mientras estuvieran bebiendo juntas. La llegada del periódico moderno a finales del siglo XVIII agudizó, si acaso, el impulso de hablar. Colocados en anaqueles en los locales, los periódicos ofrecían temas de discusión, pues la palabra escrita no parecía más cierta que la hablada.

El café francés del Antiguo Régimen tomó su nombre de la *coffehouse* inglesa y funcionaba de manera muy similar: los extraños discutían en él, murmuraban y se informaban con toda libertad. En los años anteriores a la Revolución, a menudo surgieron grupos políticos de estos encuentros de café. Al principio se encontraban en el mismo café muchos grupos diferentes, como era el caso del Café Procope en la orilla izquierda. Cuando se produjo el estallido de la Revolución, cada grupo político de París tenía el suyo. Tanto durante como después de la Revolución la mayor concentración de cafés se daba en el Palais-Royal. Aquí, a inicios del siglo XIX, se inició un experimento que iba a transformar el café como institución social. El experimento consistió

sencillamente en colocar unas cuantas mesas fuera de la *galerie de bois* que discurría por el centro del Palais-Royal. Estas mesas exteriores privaron a los grupos políticos de su cobertura. Los clientes se sentaban allí más para mirar a la gente que pasaba que para conspirar.

El desarrollo de los grandes bulevares de París llevado a cabo por el barón Haussmann, particularmente en las calles de la segunda red, estimuló ese uso del espacio exterior. Las anchas calles proporcionaron mucho más espacio para que el café se extendiera. Aparte de los cafés de la segunda red, había dos centros de vida de café en el París de Haussmann, uno ubicado en torno a la Ópera, donde se encontraban el Grand Café, el Café de la Paix y el Café Anglais, y el otro en el Barrio Latino, cuyos cafés más famosos eran el Voltaire, el Soleil d'Or y el François Premier. Durante el siglo XIX, los clientes de los grandes cafés procedían de las clases media y alta, ya que el precio de las bebidas desanimaba a los consumidores pobres. Además, en estos grandes cafés los parisinos actuaban igual que los americanos en sus trenes. El que iba al café esperaba que se respetara su derecho a estar solo. El silencio en estos amplios establecimientos resultó desagradable para las clases trabajadoras, que se aferraron a la animación de los *cafés intimes* que había en las calles laterales.

Se suponía que los que se sentaban a una mesa exterior de un gran café permanecerían allí cierto tiempo. Los que preferían cambiar frecuentemente de escenario se quedaban de pie en la barra. El servicio a estos cuerpos fijos era más lento que a los parroquianos que estaban de pie. En los años setenta del siglo XIX, por ejemplo, se convirtió en práctica común que los camareros mayores se vieran relegados a las mesas exteriores de los cafés, de manera que su lentitud no fuera interpretada como un fallo. En las terrazas, los clientes habituales permanecían en silencio contemplando cómo pasaba la gente; se sentaban allí como individuos, absortos en sus propios pensamientos.

En la época de Forster había varios grandes cafés al estilo francés en Londres, cerca de Picadilly Circus, pero el local más universal de la ciudad para beber sin duda era el pub. Pese a su ambiente acogedor, los pubs eduardinos de Londres habían asimilado algunas de las maneras públicas de sus primos continentales, los cafés. Si la gente charlaba de pie en la barra, se podía sentar en cualquier otro sitio sola y en silencio. La mayoría de la gente en París iba al café que quedaba más cerca, igual que sucedía con los pubs en Londres. «En el café del bulevar, de la Ópera y del Barrio Latino la base del negocio era el *habitué,* más que el turista o el elegante de paseo con una *demi-mondaine*» [22]. Por supuesto el pub no tenía una relación espacial con

la calle como la del café. Daba la impresión de ser un espacio de refugio, en cuyo interior se mezclaban los familiares olores de la orina, la cerveza y las salchichas. Pero el parisino que mataba el tiempo en la terraza de un café también estaba desconectado de la calle. Se hallaba en un ámbito muy similar al del americano que atravesaba un continente en silencio, pero ahora era la gente de la calle la que aparecía como un paisaje, como un espectáculo. «Media hora en los bulevares o en una de las sillas de los jardines de las Tullerías tiene el efecto de un espectáculo teatral infinitamente entretenido», escribió el viajero Augustus Hare [23]. Ahora bien, tanto en el pub como en el café, este espectáculo podía tener lugar en el teatro de los propios pensamientos mientras se estaba sentado.

La multitud exterior que constituía ese espectáculo ya no presentaba la amenaza de una turba revolucionaria —ni tampoco la gente de la calle interpelaba a quien estuviera tomándose su cerveza o su *fine*. En 1808, los espías de la policía que buscaban peligrosos elementos políticos en París pasaron una buena parte del tiempo infiltrando cafés. En 1891, la policía desmanteló el departamento dedicado a la vigilancia de los cafés. Este ámbito público de individuos que se movían y observaban —tanto en París como en Londres— ya no formaba parte del terreno político.

Como la silla, el café proporcionaba un espacio de comodidad que unía lo pasivo y lo individual. Sin embargo, pese a todo esto, el café era, y sigue siendo, intensamente urbano y cortés. Se estaba y se está rodeado de vida, aunque uno se sienta distanciado. El espacio de comodidad dio un nuevo giro a la introversión cuando la arquitectura urbana comenzó a estar sellada mecánicamente.

Espacio sellado

Los planificadores del siglo XVIII habían intentado crear una ciudad saludable a partir del modelo de un cuerpo sano. Como ha observado el urbanista Reyner Banham, la tecnología constructiva de la época no servía para ese propósito. Los edificios tenían corrientes de aire, pero estaban mal ventilados. El movimiento de aire en su interior era irracional y la pérdida de calor, si había algún tipo de calefacción, exagerada [24]. A finales del siglo XIX, comenzaron a abordarse estas dificultades de respiración en el interior de la piedra.

Puede parecer que la aparición de la calefacción central no sea un gran acontecimiento en la historia de la civilización occidental, no

más que la silla mullida. Sin embargo la calefacción central, al igual que adelantos similares relacionados con la iluminación interior, el aire acondicionado y la eliminación de los desperdicios, creó edificios que cumplieron el sueño ilustrado de un entorno saludable —con un coste social. Porque estas invenciones aislaron los edificios del entorno urbano.

Debemos a Benjamin Franklin la idea de caldear una habitación con aire caliente irradiado, más que con un fuego. Franklin creó la primera «estufa Franklin» en 1742. El inventor de la máquina de vapor, James Watt, caldeaba sus oficinas con vapor en 1784. A principios del siglo XIX empezaron a caldearse con vapor edificios grandes. La caldera que producía el vapor también podía producir agua caliente, que se distribuía por cañerías a cada habitación cuando era necesario, en lugar de ser llevada por sirvientes que calentaban el agua en la cocina. En 1877, Birdsill Holly realizó en Nueva York experimentos encaminados a proporcionar a varios edificios calefacción de vapor y agua caliente a partir de una sola caldera.

El problema de estas invenciones era doble: los edificios estaban tan mal aislados que el aire caliente se filtraba al exterior y estaban tan mal ventilados que el aire caliente permanecía estancado en el interior. El problema de la ventilación podía ser resuelto, y lo fue en cierta medida, cuando la Sturtevant Company puso en funcionamiento una calefacción por aire en los años sesenta del siglo XIX, pero esta nueva tecnología seguía adoleciendo de los problemas derivados de los escapes. Cuando los arquitectos comenzaron a sellar los edificios, también se ocuparon del problema de una circulación eficaz del aire, dirigiendo el aire fresco al interior del edificio y expulsando el viciado al exterior. La utilización de materiales aislantes efectivos y flexibles vino con posterioridad, en la segunda y tercera décadas del siglo XX; en el siglo XIX los métodos de sellar se centraron en el diseño. Uno de ellos fue el empleo de materiales nuevos como hojas continuas de vidrio para cerrar los huecos de las ventanas, una innovación que se introdujo en los grandes almacenes en los años setenta del siglo XIX; otro fue instalar conductos de ventilación que cumplían la antigua función de las ventanas. El enorme Royal Victorian Hospital, acabado de construir en 1903 en Belfast, Irlanda del Norte, contaba con tales conductos.

El sellado de los edificios también avanzó gracias a los progresos en el alumbrado. La luz de gas de los edificios del siglo solía tener escapes, a menudo peligrosos. Los materiales utilizados por Thomas Edison para producir luz eléctrica se convirtieron en 1882 en un

punto de referencia de los constructores británicos en los nuevos edificios, como sucedió en Francia y Alemania unos años más tarde. En 1882, la luz eléctrica también sustituyó a la de gas en el alumbrado de las calles. La utilización de la luz eléctrica en los grandes edificios urbanos significó que los espacios interiores podían ser incluso más utilizables e independientes de las ventanas que daban a la calle. Finalmente sería posible eliminar las ventanas de edificios provistos de luz eléctrica uniforme. La nueva tecnología rompió el vínculo necesario en las construcciones anteriores entre la iluminación interior y el exterior.

Todas estas tecnologías podían ser aplicadas a los edificios urbanos existentes. La luz eléctrica, por ejemplo, podía servirse de las antiguas salidas de gas; las cañerías de la calefacción y los conductos de la ventilación podían instalarse en los pisos o en la escalera. La mayor fuente de incomodidad física en los edificios grandes —la subida a pie de numerosos tramos de escaleras— generó una nueva forma urbana. Cuando se eliminaron los rigores de la subida vertical mediante la tecnología del ascensor, nació el rascacielos. El ascensor comenzó a utilizarse en edificios en 1846, al principio impulsado por hombres que manipulaban los contrapesos, más tarde por máquinas de vapor. El edificio Dakota de Nueva York y el hotel Connaught de Londres utilizaban energía hidráulica para subir y bajar el aparato. La suerte del ascensor dependía de su seguridad y Elisha Graves Otis lo convirtió en 1857 en una máquina segura al inventar unos frenos automáticos para el que caso de que fallara el suministro de energía.

Estamos tan acostumbrados a los ascensores que no percibimos con facilidad los cambios que nos han provocado en el cuerpo. El esfuerzo aeróbico del ascenso ha sido sustituido en buena media por la inmovilidad. Además, el ascensor permitió que los edificios se convirtieran en espacios sellados en una forma enteramente nueva: en pocos segundos es posible alejarse de la calle y todo lo que contiene. En los edificios modernos, que llevan sus ascensores hasta garajes subterráneos, el cuerpo pasivo puede perder todo contacto físico con el exterior.

De todas estas maneras, la geografía de la velocidad y la búsqueda de la comodidad condujo a las personas a esa condición de aislamiento que Tocqueville denominó «individualismo». Sin embargo, en una época cuyo emblema arquitectónico es la sala de espera del aeropuerto, no parece que haya muchas personas que pasearan por las adornadas calles del Londres eduardino pensando: «¡Qué insulso!»

Además, los espacios y la tecnología de la comodidad han producido placeres reales en la ciudad moderna. Un neoyorkino pensaría, por ejemplo, en un edificio muy admirado construido quince años después de que Forster escribiera *Howards End*: la Ritz Tower, en la esquina noreste de la calle 57 y Park Avenue. Provisto de calefacción central y con una altura de cuarenta y un pisos, cuando la Ritz Tower fue inaugurada en 1925, era el rascacielos más alto del mundo occidental y el primero que sólo albergaba viviendas. Sus pisos retranqueados, de acuerdo con una ordenanza municipal de 1916, permitieron la construcción de terrazas babilónicas a gran altura, mientras que los ruidos de la calle quedaban amortiguados y las vistas daban en aquel tiempo a un espacio vacío. «Parecía verticalidad pura a medida que se estrechaba —escribe la historiadora de la arquitectura Elizabeth Hawes—, como un telescopio que, a través de sus pisos retranqueados, se elevara hasta las nubes» [25].

La Ritz Tower era tan eficiente como espectacular. La instalación interna del sistema de calefacción y de aire acondicionado, diseñado por el constructor, Emery Roth, era impecable, de tal manera que los ocupantes de los pisos ya no dependían tanto de las ventanas. Incluso hoy, cuando la Ritz Tower está rodeada de otros rascacielos y esa esquina de Park Avenue es un escenario horrible de congestión de tráfico, dentro del edificio se tiene una gran sensación de calma y paz en el corazón de la ciudad más neurótica del mundo. ¿Por qué habría que resistir? *Howards End* dio una respuesta.

4. LA VIRTUD DEL DESPLAZAMIENTO

Contra la organización social de la velocidad, la comodidad y la eficiencia, E. M. Forster invocó la virtud de una clase de movimiento más psicológica, que impide a la gente sentirse segura. El autor puede no parecer muy adecuado para esa tarea. El hombre que ordenó: «Sólo conecta...» también declaró en *Dos vivas por la democracia*: «Odio la idea de las causas y si tuviera que escoger entre traicionar a mi país y traicionar a mi amigo, espero que tendría los redaños suficientes como para traicionar a mi país» [26]. En *Howards End* la heroína reflexiona: «Hacer el bien a la humanidad era inútil; los variopintos intentos realizados estaban extendidos como velos en esta inmensa área, produciendo un gris universal como resultado». Por el contrario, «hacer bien a una persona, o... a unas pocas, era lo más que se atrevía a esperar» [27]. El mundo del artista parece particular y pequeño. Sin embargo, dentro de este ámbito íntimo, surgen desafíos monumentales a la comodidad. El novelista nos convence de que tienen que surgir.

Howards End describe la suerte de tres familias que se cruzan en la modesta casa de campo inglesa *Howards End*. La familia Wilcox vive principalmente para el dinero y el prestigio, pero también posee enorme energía y resolución. Es parte de la nueva elite urbana de la época eduardina. La familia Schlegel está compuesta por dos hermanas huérfanas y relativamente adineradas, Margaret y Helen, y su hermano menor, que viven para cultivar el arte y elevadas relaciones personales. La tercera familia procede de un estrato mucho más bajo de la sociedad y está formada por el joven empleado Leonard Bast, cuya amante se convertirá en su esposa.

Dado que Forster no era bueno ideando tramas, sus historias se leen como crucigramas abstractos, con todos los elementos claramente elaborados. Helen Schlegel tiene un romance breve pero lamentable con el hijo menor de los Wilcox. La señora Wilcox muere; su esposo se casa con la mayor de las hermanas Schlegel, Margaret; tanto Helen como los otros hijos de Wilcox odian el matrimonio. Helen traba amistad y se acuesta con el empleado de clase obrera Leonard Bast, cuya repugnante esposa resulta que fue amante del anciano Mr. Wilcox durante su primer matrimonio. El desenlace de estas historias se produce en *Howards End* cuando el hijo mayor de Wilcox ataca a Leonard Bast, que ha ido al campo para encontrarse con su amada Helen. Leonard muere; el hijo de Wilcox es acusado de homicidio y va a la cárcel; el desastre reconcilia a Wilcox padre con su esposa; la hermana soltera y su hijo se instalan en *Howards End,* que se convierte en su hogar.

La novela se salva por los desplazamientos humanos que exige la acción, desplazamientos que Forster describe con una prosa casi quirúrgica. Para comprenderlos, hay que ver *Howards End* como la mitad de un proyecto más amplio, pues esta novela está relacionada con otra —*Maurice*— que Forster comenzó a escribir inmediatamente después de publicar *Howards End* en 1910. La segunda novela contaba la historia de un amor homosexual entre un corredor de bolsa de la clase media alta y un sencillo guardabosques. Una historia que transgrede los límites del sexo y de la clase debería, según los cánones de la época, acabar en desastre. Por el contrario, *Maurice* acaba con la felicidad del caballero, por lo demás convencional y vinculado a su clase, en brazos de un sirviente. Forster dijo: «Se imponía un final feliz... Estaba decidido a que al menos en la ficción dos hombres

se enamoraran y siguieran estándolo para el siempre jamás que permite la ficción»[28].

Howards End también narra un relato de sexo ilícito entre personas de clases distintas: el *affair* de una noche de Helen Schlegel con Leonard Bast. *Howards End* no acaba con el «para siempre» de amor ficticio con el que concluye *Maurice*. Por el contrario, se produce un asesinato: el personaje más conformista y respetable de la novela asesina a Leonard Bast y va a la cárcel. Se descubre la traición: Margaret Schlegel se entera de que su esposo le ha mentido en cuanto al sexo y al dinero. Aunque también se logra la felicidad: Helen Schlegel, la intrépida transgresora sexual, se traslada con su hijo ilegítimo a la casa campestre de *Howards End*. Todos los personajes de *Howards End* se sienten inseguros de sí mismos al final, no encuentran la confirmación de su identidad que Maurice encuentra en la homosexualidad. Sin embargo, aunque los personajes de *Howards End* pierden la seguridad en sí mismos, son estimulados físicamente por el mundo en que viven y logran conocerse mejor mutuamente. Forster concibió el desplazamiento en cierta manera como Milton la expulsión del Jardín del Edén en el *Paraíso perdido*. En la novela de Forster, los desplazamientos personales tienen una dimensión social específica.

Los lectores de Forster podrían haber pensado al principio, por ejemplo, que comprendían muy bien a las hermanas Schlegel, que encajaban con la imagen de la «Solterona glorificada», un estereotipo de la joven liberada que apareció en las páginas del *Macmillan's Magazine* en 1888. *Macmillan's* describió a la Solterona glorificada a la vez con admiración y con condescendencia. No deseaba vivir «en una posición de dependencia y sometiminto», quería extraer «la mayor cantidad posible de placer de cada chelín», pretendía «encontrar la felicidad y los placeres intelectuales y ocuparse comparativamente poco del entorno social»[29]. La Solterona glorificada pagaba su libertad con la pérdida de la sexualidad y la maternidad.

En *Howards End*, Margaret y Helen Schlegel subvertían la figura de la Solterona glorificada de distintas maneras: Margaret, al encontrar su realización sexual con Wilcox aunque sigue siendo crítica e independiente en relación con él; Helen, incluso más radicalmente al convertirse en una madre felizmente soltera. Sin embargo, las hermanas no comprenden totalmente lo que han hecho y hacia el final de la novela han dejado de intentar explicarse sus actos o de analizarse.

Howards End es una novela poco usual porque los personajes repetidas veces intentan saber quiénes son mediante la mirada, el olor y el contacto con sus entornos. Como sucede con el sexo, los estereotipos del lugar se resquebrajan poco a poco. Cuando Margaret Schlegel ve por primera vez las habitaciones bajas con vigas de *Howards End*, por ejemplo, piensa que ha encontrado la Inocencia y la Paz: «Salón, comedor y vestíbulo... eran sencillamente tres habitaciones donde los niños podían jugar y los amigos refugiarse de la lluvia»[30]. Esto contrastaba con «el espectro de la grandiosidad que Londres estimula» y que «quedó [enterrado] para siempre cuando pasó del vestíbulo de *Howards End* a su cocina y escuchó la lluvia a uno y otro lado donde las aguas del tejado la dividían»[31]. Al final de la novela, estos estereotipos ya no funcionan.

Forster prepara el camino para este cambio cuando Henry Wilcox declara a Margaret, abrumado por sus propias desgracias y por las de su hijo : «No sé qué hacer. Estoy destrozado, estoy acabado». En ese momento la novela podría caer en la sensiblería sentimental. Forster lo evita gracias a la respuesta de Margaret: «Ella no sintió ningún afecto repentino... no le rodeó con los brazos... [Wilcox] se acercó a Margaret arrastrando los pies... y le pidió que hiciera lo que pudiera por él. [Margaret] hizo lo que le pareció más fácil, se lo llevó a recuperarse a Howards End»[32]. Aunque su esposo está destrozado, la vida plena e independiente de ella comienza ahora. Para recuperarse, él debe vivir sin las beaterías que dominaron su pasado: tiene que aceptar a la hermana «deshonrada» de Margaret y la independencia de ésta. Será un lugar que lo ponga a prueba y lo transforme. Quizás la declaración más sutil de este libro sea cuando Margaret dice a su hermana que en *Howards End* tienen que «luchar contra la uniformidad. Diferencias, eternas diferencias, introducidas por Dios en una familia, para que siempre haya color; quizá pesar, pero color en el gris cotidiano»[33]. La casa de campo se ha llenado de las incertidumbres y provocaciones de la vida viva.

Esta cambiante sensación de lugar es tan importante para el autor como para sus personajes. El modelo de la casa de la novela fue el hogar en el que vivió de niño de los cuatro a los catorce años, cuando él y su madre se vieron obligados a marcharse. Pese a todo le parecía providencial el haberse separado de este hogar de la infancia: «Si el campo me hubiera acogido entonces, el lado conservador de mi carácter se habría desarrollado y mi liberalismo se habría atrofiado»; o, como lo expresó de manera aún más contundente al final de su vida: «Las impresiones recibidas allí... todavía resplandecen... y me han dado un punto de vista concreto sobre la sociedad y la historia. Es un punto de vista de clase media... que ha sido corregido por contactos con aquellos que nunca han tenido un hogar en [este] sentido y tampoco lo desean»[34].

El desplazamiento se convierte así en algo muy diferente en esta novela del mero movimiento, del movimiento detestable y carente de significado, que para Forster ejemplificaba el automóvil. Los desplazamientos humanos deben impulsar a las personas a ocuparse de los demás allí donde estén. Así, la posibilidad de un desplazamiento positivo aparece incluso en las descripciones de Londres, cuando las hermanas Schlegel pierden su hogar en la ciudad, como el joven autor en el campo. En ese momento, Forster señala de manera más general: «El londinense rara vez comprende su ciudad hasta que le corta... las amarras; los ojos de Margaret no se abrieron hasta que el alquiler de Wickham Palace [su casa en la ciudad] expiró» [35].

En cierta ocasión Forster dijo a su amigo Forrest Reid acerca de su propia vida: «Estuve intentando conectar y utilizar todos los fragmentos con los que nací» [36]. Los personajes de sus novelas también lo intentan. Sin embargo, los lugares donde la gente conecta en las novelas de Forster carecen de la «*sencilla unidad* de las cosas» que el filósofo Martin Heidegger imaginó en una granja de la Selva Negra alemana, una morada perdurable, «concebida para las distintas generaciones que se reúnen bajo un techo, que muestra el carácter de su viaje a través del tiempo» [37]. *Howards End* es un lugar donde la discontinuidad se convierte en un valor positivo.

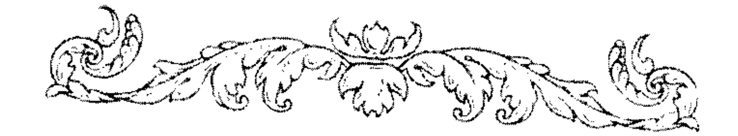


Rooknest, el modelo de *Howards End.*

Alfred Kazin escribe acerca de la esperanza que Forster expresa en *Howards End* de que «una sociedad con resentimiento de clase, con orgullo de clase y protectora de las clases pueda llegar a pensar en una "camaradería" más profunda y más antigua como uno de sus rasgos distintivos» [38]. Tanto en *Maurice* como en *Howards End* Forster trata de mostrarlo transgrediendo los límites sexuales y de clase. Pero en *Howards End* también reflexiona sobre un posible significado moderno del lugar. Su idea de lugar no es la de un santuario. Por el contrario, es un escenario donde las personas están vivas, donde exhiben, reconocen y abordan las partes discordantes de sí mismas y de los demás.

¿Qué significado puede tener esta crítica para nosotros, que vivimos en ciudades discordantes, rebosantes de diferencias, de razas, etnias, sexualidades, clases y edades distintas? ¿Cómo puede una sociedad multicultural necesitar el desplazamiento más que la seguridad y la comodidad?

CONCLUSIÓN



Cuerpos cívicos

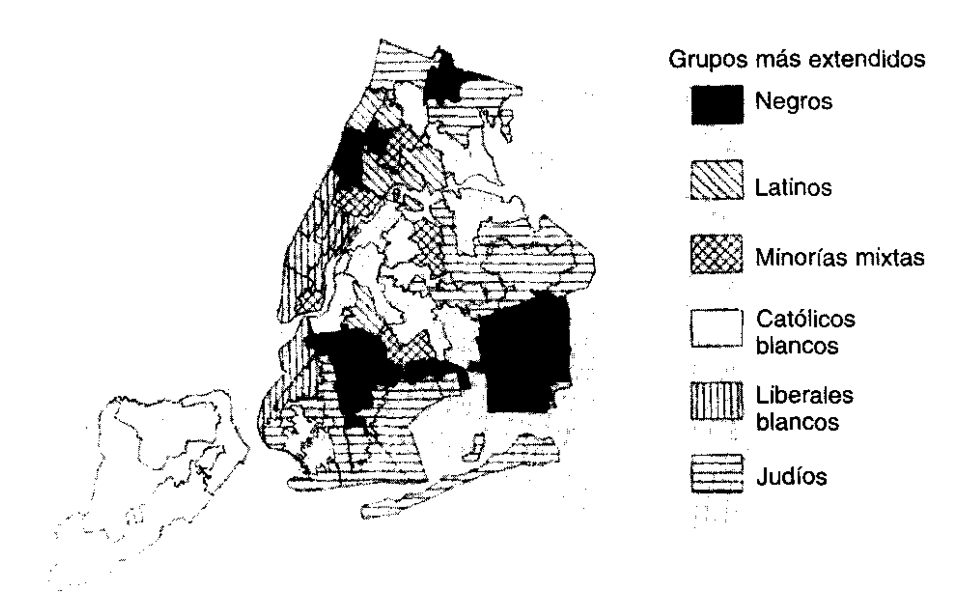
La Nueva York multicultural

1. DIFERENCIA E INDIFERENCIA

Greenwich Village

Como muchos otros, antes de llegar a Greenwich Village, me había ambientado en las páginas de *The Death and Life of Great American Cities* de Jane Jacobs. Greenwich Village aparece en su famoso libro como la quintaesencia del centro urbano que mezcla a los grupos y estimula a los individuos en su diversidad. Pintaba un cuadro de razas viviendo en total armonía, a diferencia de Harlem o el South Bronx, en una mezcla étnica de italianos, judíos y griegos. Greenwich Village era para ella un ágora moderna en el corazón de Nueva York [1].

El lugar que yo encontré no desmentía sus palabras. Aunque hacia 1970 el Village había perdido a muchos de los hijos de estos emigrantes, que se habían desplazado a los suburbios, la comunidad seguía siendo variada y tolerante. Adolescentes que tenían en sus casas sábanas limpias y lechos calientes dormían en el suelo al aire libre en



Composición étnica y política de los distritos municipales de Nueva York, c. 1980. Reproducido con permiso de John Hull Mollenkopf, *A Phoenix in the Ashes: The Rise and Fall of the Koch Coalition in New York City Politics*, Princeton University Press, 1992.

Washington Square, arrullados por cantantes folk nocturnos, sin ser molestados por los ladrones ni inquietarse por la presencia de quienes no tenía otro lugar para dormir. Las casas y calles bien conservadas del Village contribuían a dar la impresión de que este lugar era diferente del resto del Nueva York y que poseía un fuerte sentimiento de comunidad entre extraños que vivían con relativa seguridad.

El Village sigue siendo hoy un espacio de diferencias. Todavía hay núcleos de familias italianas que sobreviven en MacDougal Street, mezcladas con turistas. Las encantadoras casas de la comunidad aún albergan a gente mayor que ha conservado su vivienda barata y que vive mezclada con recién llegados más jóvenes y con más medios. Desde la época de Jacobs, una considerable comunidad homosexual ha florecido en el extremo occidental del Village, molestada por algunos de los turistas pero en relativa armonía con sus vecinos inmediatos. Los escritores y artistas que siguen viviendo allí vinieron, como yo, cuando los alquileres eran baratos. Somos unos bohemios burgueses envejecidos sobre los que esta variopinta escena actúa como un encantamiento.

Sin embargo, la vista con frecuencia aporta una información social engañosa sobre la diversidad. Jane Jacobs vio a los habitantes del Village tan estrechamente unidos que parecían haberse fundido. En MacDougal Street, sin embargo, la acción de los turistas consiste principalmente en mirar a otra gente. Los italianos ocupan el piso por encima de las tiendas que se encuentran a la altura de la calle y hablan con sus vecinos de enfrente como si no hubiera nadie debajo. Los hispanos, judíos y coreanos están entremezclados a lo largo de la Segunda Avenida, pero si uno camina por esa avenida, encuentra un palimpsesto étnico en el que cada grupo se mantiene estrechamente vinculado a su propia gente.

La diferencia y la indiferencia coexisten en la vida del Village. El mero hecho de la diversidad no impulsa a las personas a interactuar. En parte ello obedece a que, durante las dos últimas décadas, la diversidad del Village se ha hecho más cruel, en formas no previstas en el libro de Jacobs. Washington Square se ha convertido en una especie de supermercado de drogas. Los columpios de un parque para niños situado al norte sirven de tienda de heroína, los bancos que hay bajo la estatua de un patriota polaco se usan como expositores de diferentes píldoras, mientras que en cada esquina de la plaza se trafica con la cocaína al por mayor. Ya no hay jóvenes que duerman en el parque, y aunque los traficantes y sus escoltas son personajes familiares para las madres que vigilan a los niños en los columpios o para los estudiantes de la universidad cercana a la plaza, estos criminales parecen invisibles para la policía.

En su *Historia*, Tucídides evaluó la fuerza cívica de Atenas, emparejando la oración fúnebre de Pericles con el brote de la peste en Atenas unos meses más tarde. Cuando la plaga moderna del sida apareció en las calles del Village no sucedió nada similar al colapso moral descrito por Tucídides. En la parte occidental de la comunidad la extensión de la enfermedad hizo que muchos de los residentes homosexuales se comprometieran más políticamente. La respuesta de la maquinaria sanitaria de la ciudad ha sido positiva aunque inadecuada. Buena parte del arte, el teatro y la danza del West Village se dedica a explorar el sida.

En el límite oriental del Village, donde se produce la transición a la gran bolsa de pobreza del Lower East Side, la situación es diferente. Aquí se concentran los drogadictos de ambos sexos que han enfermado de sida por compartir jeringuillas y mujeres que lo han contraído por mantener relaciones sexuales como prostitutas. El sida y las drogas se mezclan de una manera más gráfica a lo largo de Rivington Street, un paréntesis de casas abandonadas del Bowery, donde los drogadictos encuentran «galerías del chute». Ocasionalmente se puede ver a jóvenes asistentes sociales por Rivington Street, llamando a las puertas cerradas o a las ventanas tapadas con cartones y ofreciendo jeringuillas limpias y gratuitas. Pero los habitantes de Greenwich Village tienden a no molestar a los que van a morir. Toleradas por los ciudadanos, quizás provechosas para la policía, las casas de droga están floreciendo.

Si los habitantes del Village no molestan a la policía de estupefacientes, pocos de mis vecinos se sienten inclinados a telefonear sobre los nuevos extraños, sin hogar, que hay en Greenwich Village. Se ha calculado que, durante el verano, casi una de cada doscientas personas que habitan en el centro de Nueva York carece de hogar, lo que sitúa a la ciudad por encima de Calcuta pero por debajo de El Cairo en este particular índice de miseria [2]. En Greenwich Village los sin techo duermen en las calles próximas a Washington Square, pero apartados de la ruta de la droga. Durante el día, se ponen a la salida de los bancos. Mi «portero» bancario personal afirma que aunque la gente de Greenwich Village le da menos dinero que en partes más acomodadas de la ciudad, también le causamos menos problemas. Ni más ni menos: aquí la gente deja a los demás en paz.

Durante el desarrollo del individualismo moderno y urbano, el individuo se sumió en el silencio en la ciudad. La calle, el café, el almacén, el ferrocarril, el autobús y el metro se convirtieron en lugares donde prevaleció la mirada sobre el discurso. Cuando son difíciles de sostener las relaciones verbales entre extraños en la ciudad moderna, los impulsos de simpatía que pueden sentir los individuos de la ciudad mirando a su alrededor se convierten a su vez en momentáneos —una respuesta de un segundo al mirar las instantáneas de la vida.

La diversidad del Village funciona de esa manera. Nuestro ágora es meramente visual. No hay ningún lugar donde discutir los estímulos de la vista en calles como la Segunda Avenida, donde puedan configurarse colectivamente en una narración cívica, ni, quizá más lógicamente, un santuario para las escenas de desolación del East Village. Por supuesto, Greenwich Village, como cualquier otro lugar de la ciudad, ofrece incontables ocasiones formales en las que nuestros ciudadanos expresan sus quejas y protestas de carácter cívico. Pero las ocasiones políticas no se traducen en la práctica social cotidiana de las calles. Además, apenas contribuyen a agrupar la cultura múltiple de la ciudad en torno a propósitos comunes.

Puede ser una perogrullada sociológica afirmar que la gente no abraza la diferencia, que las diferencias crean hostilidad, que lo me-

jor que se puede esperar es la práctica diaria de la tolerancia. Ello significaría que la estimulante experiencia personal reflejada en una novela como *Howards End* no puede ser trasladada de manera más amplia a la sociedad. Sin embargo, Nueva York ha sido durante más de un siglo una ciudad de múltiples culturas, algunas de ellas tan discriminadas como la de los judíos de la Venecia renacentista. Decir que la diferencia provoca inevitablemente un repliegue mutuo significa decir que una ciudad multicultural de ese tipo no puede tener una cultura cívica común; significa ponerse del lado de los cristianos venecianos que pensaban que una cultura cívica sólo era posible entre personas semejantes. Además, significa ignorar una profunda fuente de la fe judeo-cristiana —la compasión—, como si esa estimuladora fuerza religiosa simplemente se hubiera desvanecido en el mar multicultural.

Si la historia de Nueva York plantea la cuestión general de si puede forjarse una cultura cívica a partir de las diferencias humanas, Greenwich Village plantea una cuestión más particular: cómo puede esa variopinta cultura cívica convertirse en algo que la gente sienta en sus huesos.

Centro y periferia

La historia y la geografía de Nueva York han agravado los dilemas que plantean las reacciones viscerales en una sociedad multicultural.

Nueva York es la ciudad cuadriculada por antonomasia, una geometría infinita de bloques iguales, aunque no exactamente la cuadrícula que concibieron los romanos. La cuadrícula neoyorkina no tiene ni límites ni centro establecidos. Los constructores de la ciudad romana estudiaban los cielos para ubicar la ciudad terrena y trazaban los límites de la ciudad para definir su geometría interna. Los planificadores de la moderna Nueva York concibieron la cuadrícula urbana como un tablero de ajedrez en expansión. En 1811 los padres de la ciudad situaron el plano cuadriculado de la ciudad en los terrenos situados al norte de Greenwich Village, y en 1855 este plano se extendió más allá de Manhattan al Bronx al norte y a Queens al este.

Al igual que la cuadrícula de la ciudad romana, el plano de Nueva York se superponía sobre un territorio en buena medida vacío, una ciudad planeada antes de ser habitada. Si los romanos consultaban los cielos en busca de guía, los padres de la ciudad de Nueva York consultaron a los bancos. Acerca del plano cuadriculado moderno en general Lewis Mumford ha dicho que, «el emergente capitalismo del siglo XVII trató la parcela individual y el bloque, la calle y la avenida como unidades abstractas para comprar y vender, independientemente de los usos históricos, las condiciones topográficas o las necesidades sociales» [3]. La absoluta uniformidad de las parcelas creadas por la cuadrícula de Nueva York significó que la tierra podía tratarse de la misma manera que el dinero, cada pieza tendría el mismo valor. En los primeros, y más dichosos, días de la República, se imprimían billetes de dólar cuando los banqueros necesitaban dinero. De la misma manera, la necesidad de tierra podía solucionarse extendiendo el terreno, por lo que con la actuación de los especuladores comenzaron a existir nuevas partes de la ciudad.

Esta ciudad cuadriculada e ilimitada carecía de centro. Ni el plano de 1811 ni el de 1855 contienen indicaciones de mayor o menor valor, ni descripciones de dónde se encontraría la gente, como podría haber averiguado un romano en el extranjero localizando las intersecciones de las calles principales. La persona que visita Nueva York intuye lógicamente que el centro de la ciudad se encuentra en torno a Central Park. Cuando Calvert Vaux y Frederick Law Olmsted comenzaron a planificar el parque en 1857, lo imaginaron como un refugio de la ciudad. Desde el momento en que los políticos locales retiraron a Olmsted de su gran proyecto, el parque empezó a decaer y la gente evitaba reunirse allí por no estar cuidado y ser peligroso.

En teoría, el plano de una ciudad que carezca de límites fijos y de un centro determinado posibilita muchos puntos de contacto social distintos; el plano original no establece dictados para las generaciones posteriores de constructores. En Nueva York, por ejemplo, el gran complejo de oficinas del Rockefeller Center, que empezó a construirse en la década de los treinta, podía haberse ubicado unas manzanas más al norte, al sur o al oeste. La cuadrícula neutral no dictaba su emplazamiento. Aunque la flexibilidad del espacio en Nueva York puede recordar idealmente el plano de L'Enfant para una ciudad más heterogénea que centralizada, Nueva York se acerca más al espacio urbano que concibieron los urbanistas de la Revolución Francesa. La carencia de directrices del plano de Nueva York significa que los obstáculos se pueden eliminar con facilidad, obstáculos que consisten en piedra, cristal y acero del pasado.

Hasta hace poco, edificios perfectamente viables de Nueva York desaparecían con la misma regularidad que habían aparecido. En sesenta años, por ejemplo, las grandes mansiones que se alineaban a lo largo de varios kilómetros en la Quinta Avenida, desde Greenwich Village

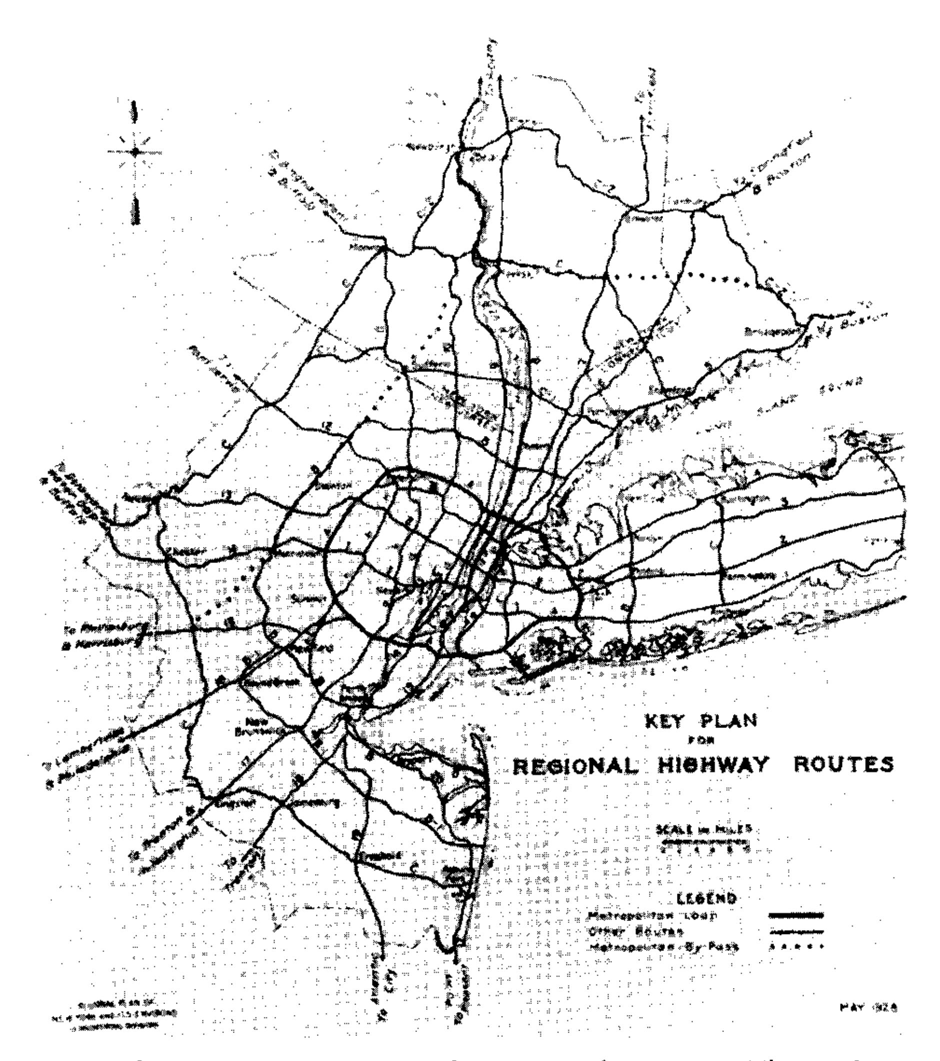
hasta la parte alta de Central Park, fueron construidas, habitadas y destruidas para dejar espacio a edificios más elevados. Incluso hoy, con controles históricos, los nuevos rascacielos de Nueva York están concebidos y financiados para durar cincuenta años, aunque desde el punto de vista arquitectónico podrían durar mucho más. De todas las ciudades del mundo Nueva York ha sido la que más se ha destruido para crecer. Dentro de cien años la gente tendrá una evidencia más tangible de la Roma de Adriano que de la Nueva York de fibra óptica.

Este camaleónico tejido urbano ha tenido una gran importancia para la historia del multiculturalismo en Nueva York. Después de la guerra civil, cuando Nueva York se convirtió en una ciudad internacional, sus emigrantes se hacinaban en grandes y congestionadas cuadrículas de pobreza, principalmente en el Lower East Side de Manhattan y en el límite oriental de Brooklyn. Miserias de las clases más diversas se daban cita en los bloques de los denominados New Law Tenements. Estos edificios habían sido concebidos para proporcionar luz y aire a los espacios interiores, pero las buenas intenciones de sus arquitectos se vieron sobrepasadas por la cantidad de gente que se hacinaba en las estructuras.

A principios de este siglo, los hijos de los emigrantes comenzaron a marcharse cuando se lo permitían las circunstancias, igual que las clases trabajadoras inglesas, que utilizaron el metro para mudarse a casas mejores en el Londres norte. Algunos hijos de emigrantes se mudaron primero a Harlem; otros se fueron más lejos, al territorio poco poblado de los suburbios; los más prósperos a viviendas unifamiliares y los suficientemente prósperos a edificios de apartamentos más holgados que los del centro de Nueva York. Dos circunstancias dificultaban el movimiento de salida: la mayoría de los empleos seguían estando en el centro de la ciudad y la región de Nueva York carecía de una compleja red de arterias y venas urbanas.

Después de la Segunda Guerra Mundial, un nuevo impulso de abandonar la ciudad se hizo posible gracias a la obra de un hombre, Robert Moses. Como en el caso de Haussmann, la magnitud de la empresa de Moses comenzada en los años veinte y treinta de este siglo desafía la imaginación. Construyó puentes, parques, puertos, paseos marítimos y autopistas. De nuevo como Haussmann, y antes de Haussmann, Boullée y Wailly, Robert Moses consideraba arbitraria la forma del tejido urbano de su ciudad y no se sentía obligado a preservar o renovar lo que habían hecho otros antes de él.

La gran red de transporte que Moses creó para la región de Nueva York consumó el impulso de la Ilustración a crear una ciudad basada



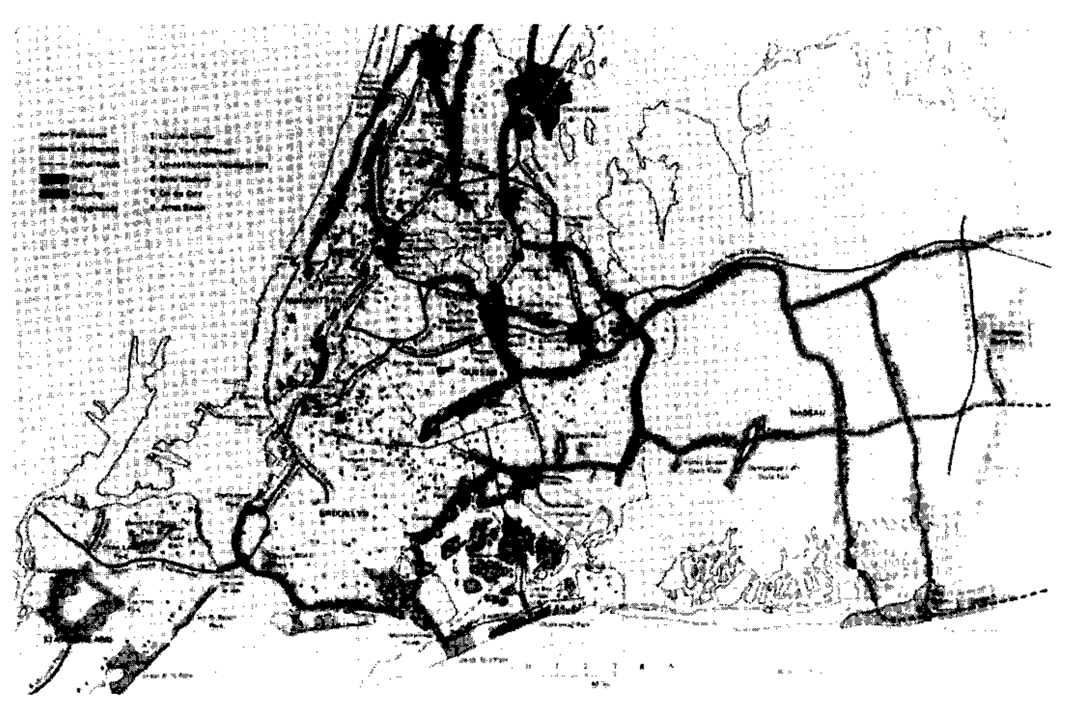
Plano de las autopistas regionales de Nueva York, 1929. De *The Graphic Regional Plan: Atlas and Description.* Cortesía de la Universidad de Columbia, Avery Architectural and Fine Arts Library, Nueva York.

en el cuerpo móvil. Aunque Nueva York había desarrollado el sistema de transporte de masas más extenso del mundo en la época en que Moses comenzó a construir, favoreció el desplazamiento de los individuos en automóviles. Para otros planificadores, esta inmensa red de carreteras parecía amenazar la viabilidad del centro urbano establecido, más que extender su alcance. Así le pareció, por ejemplo, al urba-

nista Jean Gottmann, que en su estudio clásico, *Megalopolis*, previó la formación de una vasta región urbana a lo largo de la costa oriental de los Estados Unidos, de Boston a Washington. Según Gottmann, esta megalópolis destruiría la ciudad central como «el "centro", el "corazón" de una región» [4].

Moses sostenía que sus carreteras no tenían un carácter destructivo, sino que ofrecían posibilidades placenteras. Su idea de los placeres del movimiento se plasmó en el sistema de avenidas (*parkway system*) —carreteras por las que no podían viajar los camiones, que atravesaban como lazos de asfalto parques artificiosamente situados y que no eran visibles desde las casas. Estos caros e ilusivos *parkways* debían convertir la experiencia de conducir un automóvil en un placer autónomo, sin resistencias.

Moses creía que este sistema de autopistas y *parkways* liberaría a las personas de las tensiones de la ciudad. En este sentido, uno de los grandes proyectos de Moses fue Jones Beach, la gran extensión de arena que convirtió en una playa pública cerca de la ciudad. Sobre la



Paisajes de Nueva York trazados por Robert Moses. De R. Caro, *The Power Broker: Robert Moses and the Fall of New York*, Nueva York, Alfred A. Knopf, 1974, interior de la portada. Reimpreso con permiso.

actitud de Moses hacia la playa, un colega suyo, Frances Perkins, señaló: «Atacaba a la gente humilde de una manera terrible. Para él eran personas despreciables y sucias que tiraban botellas por todo Jones Beach. "¡Se van a enterar! Les voy a enseñar!"... Ama a a la gente, pero no como pueblo» [5]. En particular, Moses intentó mantener a los negros fuera de Jones Beach, como de los parques públicos que creó, por considerarlos especialmente sucios.

El título que Robert Caro eligió para su biografía de Robert Moses, *The Power Broker*, caracteriza adecuadamente el espíritu con el que trabajó Moses [6]. Moses no era un planificador profesional, pero forjó los instrumentos gubernamentales y financieros que utilizarían los planificadores. En particular, Moses carecía de la imaginación visual necesaria para ver el aspecto que tendrían los mapas y proyectos en formas tridimensionales. Considerado a menudo como un planificador diletante, en cierto sentido fue algo más aterrador, una persona de inmenso poder que frecuentemente no comprendía lo que estaba edificando. Pero, como en el caso de Jones Beach, sus objetivos sociales estaban muy claros.

Su planificación buscaba anular la diversidad. Cuando actuaba sobre una masa de la ciudad, la trataba como si fuera una roca que debía desmenuzar, y el «bien público» se alcanzaba mediante la fragmentación. En esto, Moses fue selectivo. Sólo se les proporcionaban los medios de escapar a aquellos que habían tenido éxito —el éxito suficiente como para adquirir un automóvil o una casa— y los puentes y las autopistas les ofrecían una vía de escape del ruido de los huelguistas, los mendigos y los necesitados que habían invadido las calles de Nueva York durante la Gran Depresión.

Debe decirse que aunque Moses erosionó el congestionado centro urbano, su intervención sirvió para cubrir una necesidad comunitaria profundamente sentida, la necesidad de alojamientos familiares adecuados. Cuando Moses extendió la región urbana de Nueva York a través de los dedos de las autopistas que se dirigían al este, después de la Segunda Guerra Mundial se construyeron casas en las grandes fincas y en las tierras dedicadas al cultivo de patatas de Long Island; cuando extendió como dedos otras autopistas hacia el norte, se transformaron en suburbios otras propiedades más modestas. Herbert Gans estudió hace una generación la nueva comunidad residencial de Levittown, en Long Island, que habían hecho posible las autopistas de Moses. Observó así que la masa de casas unifamiliares proporcionaba «más cohesión familiar y un estímulo significativo de la moral» dentro de cada casa [7]. Gans criticó con razón a los que despreciaban

estas construcciones. Los individuos que podían dejar los pisos de la ciudad que eran demasiado reducidos para sus familias valoraban sus nuevos hogares a causa de su «deseo de poseer una casa independiente»[8].

No obstante, a Moses le costaba entender que había creado un nuevo territorio económico. De hecho, el crecimiento de la periferia de Nueva York coincidió con un incremento de oficinas y servicios que, gracias a las comunicaciones electrónicas, ya no tenían que estar ubicadas en el congestionado núcleo urbano donde los alquileres eran elevados. La periferia también creció a medida que se producían estos cambios y empleó cada vez a más trabajadoras tanto en los servicios como en fábricas pequeñas. Las mujeres podían trabajar cerca del lugar donde vivían, pero recibían salarios inferiores a los que se pagaban a los hombres[9]. Cuando la periferia tuvo una vida económica propia, parte del sueño de la evasión comenzó a desvanecerse. La pobreza y los bajos salarios reaparecieron en los suburbios, lo mismo que el crimen y las drogas. Las esperanzas de una vida familiar estable y segura en los suburbios también se frustraron en la medida en que su premisa era la evasión.

No obstante, el legado de Robert Moses ha perdurado de dos maneras. Su reestructuración de Nueva York llevó a su apogeo las fuerzas del movimiento individual que habían empezado a tomar forma dos siglos antes en Europa. Y a quienes permanecieron en el viejo y heterogéneo centro urbano les legó el problema agudizado y más difícil de enfrentarse a sus formas de percibir y sentir a los demás.

El movimiento corporal adquirió por primera vez su importancia moderna como un nuevo principio de actividad biológica. El análisis médico de la circulación de la sangre, de la respiración de los pulmones y de las fuerzas eléctricas que se mueven a través de los nervios creó una nueva imagen del cuerpo saludable, un cuerpo cuya libertad de movimiento estimulaba el organismo. De ese dato médico se seguía que el espacio debía concebirse para estimular el movimiento corporal y los procesos de respiración asociados con el mismo. A esta conclusión sobre el espacio llegaron los urbanistas de la Ilustración durante el siglo XVIII. La persona que se movía con libertad se sentía más autónoma e individual como resultado de esta experiencia de libertad física.

Ahora las personas se trasladan con rapidez, especialmente hacia esos territorios periféricos, y dentro de los mismos, cuyos fragmentos

sólo están comunicados por automóviles. La logística de la velocidad, sin embargo, separa el cuerpo de los espacios por los que se mueve. Aunque sólo sea por razones de seguridad, los planificadores de autopistas tratan de neutralizar y uniformizar los espacios por los que viaja un vehículo a gran velocidad. El acto de conducir, de obligar al cuerpo a permanecer sentado en una posición fija y de exigir sólo micromovimientos apacigua al conductor. La generación de Harvey imaginó el movimiento como algo estimulante. En la Nueva York de Robert Moses lo conocemos monótono.

Durante el siglo XIX, los diseños relacionados con el movimiento y el reposo estaban vinculados con tecnologías que hacían que el cuerpo individual se sintiera cómodo. La comodidad reduce la cantidad y la intensidad del estímulo. Es también un ensayo de monotonía. La búsqueda de un estímulo cómodo y menos intenso está directamente relacionada con la forma en que tendemos a afrontar las sensaciones perturbadoras que pueden presentarse en una comunidad heterogénea y multicultural.

Roland Barthes fue el primero que llamó la atención sobre esta conexión en lo que denominó un «repertorio de imágenes» cuando las personas se encuentran con extraños[10]. Al explorar una escena compleja o inusual, el individuo intenta situarla rápidamente de acuerdo con una serie de imágenes que pertenecen a categorías sencillas y generales, basadas en estereotipos sociales. Al encontrarse en la calle con un negro o un árabe, una persona blanca registra una amenaza y deja de mirar con interés. El juicio, observó Barthes, es instantáneo y el resultado sorprendente. Gracias al poder de clasificación del repertorio de imágenes, las personas bloquean todo estímulo ulterior. Enfrentadas con la diferencia, se vuelven pasivas rápidamente.

El urbanista Kevin Lynch ha mostrado cómo puede utilizarse un repertorio de imágenes para interpretar la geografía urbana de la misma manera. Todo individuo urbano, dice, tiene una imagen mental del «lugar al que pertenezco». En su investigación Lynch descubrió que sus sujetos comparaban los nuevos lugares con esas instantáneas mentales y, cuanto menos coincidían, más indiferentes se sentían los individuos ante su nuevo entorno. El movimiento rápido, tal y como se da en un automóvil, estimula la utilización de un repertorio de imágenes, esto es, esa disposición a clasificar y juzgar de manera inmediata. La geografía fragmentada también refuerza el repertorio de imágenes, pues en la periferia cada fragmento tiene su función —el hogar, las tiendas, la oficina, la escuela— y está separado por espacios vacíos de otros fragmentos. Por lo tanto, rápida y fá-

cilmente se puede juzgar si alguien no pertenece a un lugar concreto o si está comportándose de una manera inapropiada en el mismo.

De manera similar, el sociólogo Erving Goffmann intentó mostrar cómo, al caminar, una «desestimulación defensiva» influye en la forma en que las personas controlan sus cuerpos por la calle. Después de esa mirada clasificadora inicial dirigida a otro, la gente camina o se sitúa de manera que se produzca el menor contacto físico posible [11]. Al explorar los alrededores mediante un repertorio de imágenes, sometiendo el entorno a sencillas categorías de representación, comparando la semejanza con la diferencia, la persona reduce la complejidad de la experiencia urbana. Utilizando un repertorio de imágenes para mantenerse apartado de los demás, el individuo se siente más tranquilo.

Con semejante instrumento para tantear la realidad, se puede evitar lo que causa perplejidad o es ambiguo. El miedo a tocar del que surgió el gueto de Venecia se ha visto reforzado en la sociedad moderna cuando los individuos crean algo similar a los guetos en su propia experiencia corporal al enfrentarse a la diversidad. Rapidez, evasión, pasividad: esta triada es lo que el nuevo entorno urbano ha sacado de los descubrimientos de Harvey.

Estos muros de percepción colocados alrededor del yo adquirieron un significado particular en las vidas de la gente que quedó atrás.

Cuando por fin se le arrebató el poder a Moses a finales de los años sesenta, parecía que se iba a cumplir la predicción de Jean Gottmann en *Megalopolis:* las partes viejas y pobres del núcleo urbano quedarían tan desoladas y despobladas en Nueva York como estaba sucediendo en otras ciudades americanas. Esto se debió al hecho de que la emigración a la ciudad pareció haberse detenido en 1965, cuando se promulgó una nueva ley nacional de inmigración. Los puertorriqueños con frecuencia recibieron el apelativo de los «últimos extranjeros» de Nueva York. No obstante, los movimientos de la economía global invalidaron esa expectativa: llegaron nuevas oleadas de emigrantes, primero del Caribe y de América central, después de Corea, luego del antiguo imperio soviético, de Oriente medio y de México. Estos nuevos emigrantes constituyen ahora la mitad de la población de la ciudad.

A esto se ha unido un movimiento inverso procedente de los suburbios. Los hijos de los que se marcharon hace una generación han intentado regresar al centro. En parte, este movimiento ha obedecido a las peculiaridades del mercado inmobiliario en los suburbios de Nueva York y, en parte, a que los incrementos más acusados en empleos de servicios y profesionales se han producido en las empresas nacionales ubicadas en Manhattan. Pero estas peculiaridades locales también confluyen con el deseo más amplio de muchos jóvenes de regresar o ir a la ciudad. La mayor parte de los que llegan a Nueva York cada año son blancos y jóvenes entre los dieciocho y los treinta años.

Estos nuevos neoyorkinos han tenido que enfrentarse con las vidas complicadas de aquellos que nunca abandonaron la ciudad. Después de la Segunda Guerra Mundial, se produjo en Nueva York una especie de distribución social y familiar. Los judíos, griegos, italianos e irlandeses más acomodados abandonaron el centro, pero sus compatriotas más pobres no lo hicieron. Mucha gente mayor también decidió quedarse en el lugar donde había luchado para abrirse camino. Uno de los grandes dramas ocultos de Nueva York en su último medio siglo, por ejemplo, ha sido el de la pobreza judía del interior de la ciudad. El estereotipo que presenta a los judíos de Nueva York como un grupo étnico particularmente favorecido por el éxito ha ocultado la presencia en el Lower East Side, en el Upper West Side y en Flatbush de decenas de miles de judíos pobres que quedaron rezagados, ganándose la vida en los oficios de artesanía y servicios en que comenzaron la mayoría de ellos. En otras comunidades que empezaron compartiendo las peores perspectivas, la movilidad de clases y las rupturas generacionales han creado similares dramas internos de abandono y traición, como es el caso de los negros que prosperaron y se fueron a los suburbios, dejando atrás a sus hermanos y hermanas en la pobreza.

La pureza de un gueto exige una orden clara de segregar —la clase de orden promulgada en Venecia de hacinar a los judíos en un lugar o en la moderna Nueva York de no prestar dinero a los negros. Sin embargo, en sus orígenes, en el siglo XIX, los guetos de Nueva York eran zonas uniformes de viviendas más que lugares a los que las autoridades pretendieran dotar de un carácter o identidad distintos. El Lower East Side de Nueva York era exclusivamente pobre, pero muy mezclado étnicamente. En los años veinte, la Pequeña Italia albergaba a irlandeses y eslavos, y hoy día viven allí tantos asiáticos como italianos. Harlem, en el apogeo del «Renacimiento de Harlem» durante los años veinte, albergaba a más griegos y judíos que a negros.

Cuando el centro se desangró en la megalópolis a raíz de las transformaciones realizadas por Robert Moses, la palabra «gueto» adquirió

el significado apenas oculto de «lo que han quedado atrás». Harlem, por ejemplo, se despobló. Los judíos y los griegos lo abandonaron en los años treinta y la naciente burguesía negra cuarenta años más tarde. El hecho de pertenecer a un gueto vino a significar compartir un fracaso común.

Muchos de los intentos modernos de hacer revivir los espacios del gueto han buscado, a la manera de los judíos del Renacimiento, transformar las vidas segregadas en una identidad colectiva honorable. Este esfuerzo se ha producido en todos los lugares de Nueva York, tanto entre los nuevos emigrantes étnicos como entre los negros, los judíos pobres y otras etnias que han quedado detrás. Revivir el honor del gueto ha significado adoptar una actitud introspectiva tanto espacial como mentalmente. La mayoría de los esfuerzos dedicados a la construcción comunitaria se centran en definir una identidad común y recuperar edificios o espacios que definan un centro de esa vida común, más que en establecer contacto con los que son distintos. Nueva York nunca fue un *melting pot*, pero a sus problemas multiculturales se vinieron a sumar esta historia de abandono y la necesidad de los abandonados de restablecer su honor. Sin embargo, las mismas fuerzas que llevaron gente nueva al centro urbano después de que se marcharan los herederos de Robert Moses no permiten esta introversión, este honor fraguado en un espacio de separación basado en el modelo de los judíos venecianos.

En términos de población, Nueva York sólo ha sido capaz de recibir a las nuevas etnias repoblando los espacios de los antiguos guetos. Las zonas de pobreza situadas al noreste de Wall Street, por ejemplo, se están llenando ahora de un ejército nocturno de limpiadores, impresores, mensajeros y trabajadores de servicios empleados en los templos de las finanzas de fibra óptica. Dominicanos, salvadoreños y haitianos se apretujan en las casas que todavía son habitables del extremo noroeste de Harlem. En Brooklyn, los judíos rusos, los jasidim y los sirios han repoblado los lugares abandonados por los judíos que llegaron en generaciones anteriores. Y en todo el núcleo urbano una corriente continua de jóvenes nativos blancos penetra en los lugares abandonados por la clase media anterior.

Además, la economía de la ciudad no permitirá esa instropección. Las cadenas nacionales de almacenes han reemplazado a muchos negocios locales. Siguen siendo fuertes los pequeños negocios relacionados —de la reparación de violines a la restauración de objetos de cobre o la impresión especializada— cuya clientela es más metropolitana que local. Estos negocios peculiares y especializados ofrecen a muchos emigrantes ahora, como en el pasado, el primer peldaño para ascender en la escala social. La historia reciente del multiculturalismo en Nueva York ha ido en una dirección separatista, pero este separatismo étnico es un callejón sin salida, aunque sólo sea por causas económicas.

Desde la Atenas de Pericles al París de David, la palabra «cívico» ha implicado un destino entrelazado con otros, un cruce de suertes. Para un griego de la época de Pericles o para un romano pagano de la época de Adriano era inconcebible que su suerte estuviera separada de la de su ciudad. Aunque los primeros cristianos creían que su destino estaba dentro de ellos, esta vida interior finalmente volvió a vincularse a la suerte que compartían con otros en el mundo. La empresa medieval pareció romper con esta idea de un destino común, puesto que podía provocar su propio cambio y, como la universidad de Bolonia, romper con las circunstancias del momento. No obstante, era un cuerpo colectivo, literalmente una incorporación de individuos en una entidad legal que poseía una vida propia más amplia. Y el gueto veneciano no hizo sino recordar la amarga lección del destino común, porque los cristianos venecianos sabían que su suerte no podía divorciarse de la de los judíos a los que mantenían en la ciudad, mientras que el destino de los judíos del gueto no podía desligarse de las vidas de sus opresores. Los motines del pan desencadenados por las mujeres de París al inicio de la Revolución francesa también representaron un intento de unir su destino con poderes que las trascendían.

En el mundo moderno, la creencia en un destino común sufrió una curiosa división. Las ideologías nacionalistas, lo mismo que las revolucionarias, sostienen que el pueblo comparte un destino. La ciudad, sin embargo, ha falsificado esta afirmación. Durante el siglo XIX, el desarrollo urbano empleó las tecnologías del movimiento, de la salud pública y del confort privado, así como los movimientos del mercado, y la planificación de calles, parques y plazas, para oponerse a las reivindicaciones de las multitudes y privilegiar las pretensiones de los individuos. Individuos que, como observaba Tocqueville, se sentían «ajenos a los destinos de los demás»; junto con otros observadores del avance del individualismo, Tocqueville vio su profunda conexión con el materialismo, un «materialismo virtuoso —escribió— que no corrompería, pero enervaría el espíritu y sigilosamente endererezaría sus resortes de acción» [12]. Al retirarse de la vida común, ese individuo perdería vida.

Las energías que han creado y destruido grandes edificios de oficinas, viviendas y casas de Nueva York han negado los efectos del tiempo sobre la cultura cívica. Las trayectorias de salida de Nueva York son semejantes socialmente a las de Londres y de otras ciudades —ciudades que han adquirido su configuración moderna a través de movimientos de separación individual. La negación de un destino común fue crucial para todos estos movimientos.

Si los blancos que huyeron a Long Island después de la Segunda Guerra Mundial negaron tajantemente que compartieran un destino con los blancos o negros que dejaron atrás, también hubo otras negativas más sutiles. Los que quedaron atrás negaron, por una cuestión de honor, que sus destinos estuvieran unidos a los de otros. Los privilegiados se han protegido de los pobres como se han protegido del estímulo. Los necesitados han intentado llevar una especie de armadura que sólo mantiene distanciados a aquellos que necesitan. La vida en Greenwich Village quizá ejemplifica lo máximo que hemos logrado: una voluntad de vivir con la diferencia, pero, al mismo tiempo, la negación de que ello implique un destino compartido.

2. CUERPOS CÍVICOS

Al inicio de este estudio, dije que lo he escrito como un creyente religioso, y ahora, en la conclusión, debo explicar por qué. A lo largo de *Carne y piedra* he argumentado que los espacios urbanos cobran forma en buena medida a partir de la manera en que las personas experimentan su cuerpo. Para que las personas que viven en una ciudad multicultural se interesen por los demás, creo que tenemos que cambiar la forma en que percibimos nuestros cuerpos. No experimentaremos la diferencia de los demás mientras no reconozcamos las insuficiencias corporales que existen en nosotros mismos. La compasión cívica procede de esa conciencia física de nuestras carencias, y no de la mera buena voluntad o la rectitud política. Si estas afirmaciones parecen encontrarse lejos de la realidad práctica de Nueva York, quizás sea una señal de lo mucho que se ha divorciado la experiencia urbana de la comprensión religiosa.

Las lecciones que hay que aprender del cuerpo son uno de los fundamentos de la tradición judeo-cristiana. Cruciales en esa tradición son las transgresiones de Adán y Eva, su vergüenza por la desnudez y su expulsión del Jardín del Edén, lo que conduce a una historia de los primeros seres humanos, qué fue ellos y qué es lo que perdieron. En el Jardín del Edén, eran inocentes, ingenuos y obedientes. En el mundo se hicieron conscientes; supieron que eran imperfectos y, por lo tanto, intentaron comprender qué era extraño y diferente. Ya no eran los hijos de Dios a los que se les había dado todo. El Antiguo Testamento narra una y otra vez historias de personas que constituyen un reflejo del doloroso despertar de los primeros seres humanos. Son personas que transgreden con sus deseos corporales los mandamientos de Dios, son castigadas, y que después, como Adán y Eva en el exilio, despiertan. Los primeros cristianos interpretaron el paso de Cristo por la tierra de una forma similar. Crucificado por los pecados del hombre, su legado a los hombres y mujeres es una sensación de la insuficiencia de la carne. Cuanto menos placer obtengan sus seguidores de sus propios cuerpos, más se amarán los unos a los otros.

La historia pagana contó esta antigua verdad de otra manera, como la historia de lo que los cuerpos experimentan en las ciudades. El ágora ateniense y la colina de Pnyx eran espacios urbanos donde los ciudadanos percibían la insuficiencia corporal: el ágora antigua estimulaba a las personas físicamente, al precio de privarles de una conversación coherente con los demás; la colina de Pnyx permitía la continuidad del discurso y aportaba a la comunidad experiencias de lógica narrativa, al precio de hacer a las personas vulnerables al estímulo retórico de las palabras. Las piedras del ágora y de la colina de Pnyx sometieron a los individuos a fluctuaciones constantes, pues cada centro era una fuente de insatisfacción que el otro sólo podía resolver despertando a su vez otro tipo de insatisfacción. En la ciudad de dos centros, las personas conocieron la insuficiencia en su experiencia corporal. Sin embargo, ningún pueblo valoró de manera más consciente la cultura cívica que los atenienses: «humano» y «*polis*» eran términos intercambiables. La acción del propio desplazamiento creó intensos vínculos cívicos. Las personas se interesaban profundamente por los demás en espacios que no satisfacían plenamente sus necesidades corporales —un contemporáneo judío podría haber dicho: *porque* estos espacios no satisfacían sus necesidades corporales. Sin embargo, la ciudad antigua no era un monumento a la estabilidad. Ni siquiera el más vinculante de los actos humanos, el ritual, podía garantizar su cohesión.

Es un hábito moderno considerar puramente negativas la inestabilidad social y la insuficiencia personal. La formación del individualismo moderno en general ha pretendido hacer a los individuos autosuficientes, es decir, completos más que incompletos. La psicología habla de individuos centrados, de conseguir la integración y la pleni-

tud del yo. Los modernos movimientos sociales también hablan ese lenguaje, como si las comunidades tuvieran que llegar a ser como los individuos, coherentes y completas. En Nueva York, los dolores de haber quedado fuera o atrás han modulado este lenguaje individual-comunitario. Los grupos raciales, étnicos y sociales adoptan actitudes introspectivas para dotarse de coherencia y recobrarse. La experiencia psicológica del desplazamiento, de la incoherencia —el ámbito de lo que el psicoanalista Robert Jay Lifton denomina un «yo proteico»— parecería sólo una receta para ahondar esas heridas sociales [13].

Sin embargo, sin experiencias significativas de autodesplazamiento, las diferencias sociales se refuerzan gradualmente porque el interés en el Otro se apaga. Freud aplicó al cuerpo esta verdad sociológica en *Más allá del principio del placer*, el breve ensayo que publicó en 1920. En él contrasta el placer corporal en plenitud y equilibrio con una experiencia corporal más centrada en la realidad y que trasciende ese placer. El placer, escribió Freud, «tiene su origen en una tensión displaciente... [y] su último resultado coincide con una aminoración de dicha tensión» [14]. El placer, por lo tanto, no es similar a la excitación sexual, que implica una perturbación estimuladora de los sentidos, sino que busca regresar a un estado que Freud comparó en última instancia al bienestar de un feto en el vientre, seguro e ignorante del mundo. Bajo el dominio del principio del placer, el individuo desea descomprometerse.

Freud nos habla como un realista mundano más que como un asceta religioso porque sabe que el deseo de comodidad expresa una necesidad biológica profunda. «Para el organismo vivo, la defensa *contra* las excitaciones —escribe— es una función casi más importante que la *recepción de* las mismas» [15]. Pero si predomina la protección, si el cuerpo no está abierto a crisis periódicas, el organismo acaba enfermando por falta de estímulo. El impulso moderno de buscar la comodidad, afirma Freud, es extremadamente peligroso para los seres humanos. Por lo tanto, las dificultades que intentamos evitar no desaparecen.

¿Qué puede vencer el impulso de retirarse a una situación placentera? En *Más allá del principio del placer*, Freud contempló dos vías. En la primera, a la que denominó el «principio de realidad», una persona se enfrenta a dificultades físicas o emocionales meramente con su fuerza de voluntad. Bajo el influjo del principio de la realidad, una persona resuelve conocer el «desplacer» [16]. Ese «desplacer» exige valor en la vida cotidiana. Pero Freud es también realista porque sabe que el principio de realidad no es una fuerza muy poderosa

y que el valor es raro. La otra derrota del placer es más segura y más duradera. En el curso de la experiencia de una persona, escribe, «algunos instintos o parte de ellos demuestran ser incompatibles, por sus fines o aspiraciones, con los demás» [17]. El cuerpo se siente en estado de guerra consigo mismo, se excita, pero las incompatibilidades del deseo son demasiado grandes para ser resueltas o ignoradas.

Ésa es la tarea de la civilización: nos enfrenta, frágiles como somos, con experiencias contradictorias que no pueden ser soslayadas y que, por lo tanto, nos hacen sentirnos incompletos. Pero precisamente en ese estado de «disonancia cognitiva» —para utilizar el término de un crítico posterior— los seres humanos comienzan a centrarse, a atender, a explorar y a comprometerse en el ámbito donde el placer de la plenitud es imposible. La historia de la ciudad occidental registra una larga lucha entre esta posibilidad civilizada y el esfuerzo para crear poder además de placer mediante prototipos de plenitud. Los prototipos del «cuerpo» han realizado la obra del poder en el espacio urbano. Los atenienses y los romanos paganos hicieron uso de tales prototipos. En la evolución de la tradición judeo-cristiana, el viajero espiritual volvió al centro urbano, donde su cuerpo sufriente se convirtió en una razón para la sumisión y la mansedumbre, convirtiéndose el cuerpo espiritual en carne y piedra. En el amanecer de la moderna era científica, el centro proporcionó un nuevo prototipo del «cuerpo» —un mecanismo de circulación cuyo centro era la bomba cardíaca y los pulmones— y esta imagen científica del cuerpo evolucionó socialmente para justificar el poder del individuo sobre las pretensiones de sistema político.

Sin embargo, como he intentado mostrar, este legado contiene profundas contradicciones y tendencias internas. En la ciudad ateniense, el prototipo de la desnudez masculina no podía controlar plenamente o definir los cuerpos vestidos de las mujeres. El centro romano constituyó el foco mítico de la ficción de la continuidad y la coherencia de Roma; las imágenes visuales que expresaban esta coherencia se convirtieron en instrumentos de poder. Sin embargo, si en el centro democrático, el ciudadano ateniense se convirtió en esclavo de la voz, en el centro imperial el ciudadano romano se convirtió en esclavo de la mirada.

Cuando el cristianismo primitivo se arraigó en la ciudad, se adaptó a esta tiranía visual y geográfica tan antitética de la condición espiritual del pueblo errante de la Palabra y la Luz judeo-cristianas. El cristianismo se reconcilió con los poderes del centro urbano dividiendo su imaginación visual en dos, interior y exterior, espíritu y poder.

El ámbito de la ciudad exterior no pudo vencer plenamente la necesidad de fe de la ciudad interior del alma. Las ciudades cristianas de la Edad Media continuaron experimentando este centro dividido, ahora construido en piedra, como las diferencias entre el santuario y la calle. Sin embargo, ni siquiera podía dominar la calle el cuerpo de Cristo, que por la imitación debía gobernar la ciudad cristiana.

Tampoco pudo mantenerse el centro mediante actos de purificación. El impulso de expiar y limpiar el contaminado cuerpo cristiano que impulsó la segregación de los judíos y de otros cuerpos impuros en la Venecia cristiana no pudo restaurar su centro espiritual. Ni pudieron las ceremonias de la Revolución dar congruencia a ese centro. El impulso de eliminar obstáculos, de crear un espacio transparente de libertad en el centro urbano del París revolucionario, se convirtió en mera vaciedad y en apatía inducida, lo que contribuyó a frustrar las ceremonias que tenían la finalidad de llevar a cabo una transformación cívica duradera. No puede decirse que el prototipo moderno del cuerpo individual e independiente haya terminado en un triunfo. Ha terminado en la pasividad.

En las fisuras y contradicciones de los prototipos del cuerpo en el espacio han surgido momentos y ocasiones para la resistencia —la resistencia dignificante de las Tesmoforias y de las fiestas de Adonis, los rituales del comedor y del baño en la casa cristiana, y de la noche en el gueto—, rituales que, si bien no destruyeron el orden dominante, crearon una forma más compleja de vida para los cuerpos que el orden dominante buscaba formar a su propia imagen. En nuestra historia, las relaciones complejas entre el cuerpo y la ciudad han llevado a los individuos más allá del principio del placer, como lo describió Freud. Han sido cuerpos turbados, cuerpos inquietos, cuerpos agitados. ¿Cuánta disonancia y desazón pueden soportar las personas? Durante dos mil años soportaron mucha en lugares a los que estaban profundamente ligados. Podríamos considerar esta activa vida física mantenida en un centro inefectivo como un indicio de nuestra condición actual.

Al final, esta tensión histórica entre dominio y civilización nos plantea cuestiones acerca de nosotros mismos. ¿Cómo saldremos de nuestra pasividad corporal? ¿Dónde está la fisura de nuestro sistema? ¿De dónde vendrá nuestra liberación? Se trata, insisto en ello, de una cuestión particularmente acuciante para una ciudad multicultural, aunque no esté en el discurso habitual de los agravios y los derechos de cada grupo. Porque sin una percepción alterada de nosotros mismos, ¿qué nos impulsará a la mayoría de nosotros —que no somos personajes heroicos que llaman a la puerta de antros de la droga— a volvernos hacia fuera en busca de los demás, a experimentar al Otro?

Toda sociedad necesita fuertes sanciones morales para que la gente tolere, y no digamos ya experimente de manera positiva, la dualidad, la insuficiencia y la alteridad. Esas sanciones morales surgieron en la civilización occidental a través de los poderes de la religión. Los rituales religiosos vincularon, en la expresión de Peter Brown, el cuerpo a la ciudad. Un ritual pagano como las Tesmoforias lo consiguió sacando literalmente a las mujeres de los límites de la casa a un espacio ritual donde hombres y mujeres se enfrentaban con las ambigüedades sexuales encerradas en el significado de la ciudadanía.

Sería un disparate sostener, de una manera utilitaria, que necesitamos de nuevo el ritual religioso para volvernos al exterior, y la historia de los espacios rituales de la ciudad no nos permite creer en una idea tan instrumental. Cuando el mundo pagano desapareció, el cristiano encontró en la creación de espacios rituales una nueva vocación espiritual, una vocación de trabajo y autodisciplina que acabó dejando su huella sobre la ciudad como lo había hecho anteriormente sobre el santuario rural. La gravedad de estos espacios rituales residía en el cuidado de los cuerpos doloridos y en el reconocimiento del sufrimiento humano que se halla inseparablemente unido a la ética cristiana. Por una terrible ironía del destino, cuando las comunidades cristianas descubrieron que tenían que vivir con los que eran diferentes, impusieron esta doble percepción del lugar y de las cargas del cuerpo sufriente a aquellos a quienes oprimían, como fue el caso de los judíos venecianos.

La Revolución francesa representó de nuevo este drama cristiano hasta el final, aunque no lo repitió. El entorno físico en el que la Revolución impuso el sufrimiento, y en el que los revolucionarios intentaron recuperar una figura maternal que incorporara y transformara sus propios sufrimientos, había perdido la especificidad y densidad del lugar. El cuerpo sufriente se desplegó en un espacio vacío, un espacio de libertad abstracta sin una conexión humana duradera.

El drama de los rituales revolucionarios también fue un eco del drama pagano, el intento profundamente arraigado en la vida antigua de desplegar el ritual para orientarlo al servicio de los oprimidos y negados. En el Champ de Mars volvió a fracasar este intento de concebir un ritual. La antigua creencia de que el ritual «procede de

otro lugar» ahora parecía significar que sus poderes estaban más allá de lo concebible, más allá de la acción humana, inspirado por fuerzas que trascendían los poderes de una sociedad humana y civilizada.

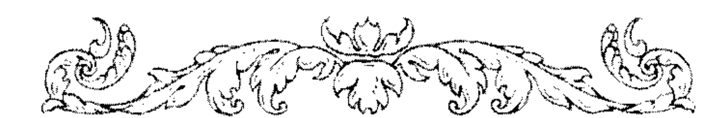
Por lo tanto, el intento se dirigió a la configuración del placer, en forma de comodidad, inicialmente para contrarrestar la fatiga y aliviar la carga del trabajo. Pero esta potencialidad, que permitiría descansar al cuerpo, vino también a aliviar su peso sensorial, suspendiéndole en una relación cada vez más pasiva con su entorno. La trayectoria del placer tal y como se concibió condujo al cuerpo humano a un descanso cada vez más solitario.

Si es posible la fe en la movilización de los poderes de la civilización contra los del dominio, ésta radica en aceptar exactamente lo que esta soledad intenta evitar: el dolor, la clase de dolor vivido que mi amigo mostró en el cine. Su mano destrozada sirve de testigo. El dolor vivido es un testimonio de que el cuerpo trasciende el poder de la sociedad para definir; los significados del dolor son siempre incompletos en el mundo. La aceptación del dolor se halla en un ámbito exterior al orden que los seres humanos crean en el mundo. Wittgenstein dio testimonio del dolor en el pasaje citado al principio de este estudio. En una obra magistral, *The Body in Pain*, la filósofa Elaine Scarry parte de la idea de Wittgenstein. «Aunque la capacidad de experimentar dolor físico es un dato tan fundamental del ser humano como la capacidad de oír, de tocar, de desear —escribe—, [el dolor es diferente] de cualquier otro hecho corporal y psíquico, porque no cuenta con ningun objeto en el mundo exterior» [18].

Los grandes volúmenes que aparecen en los planos de Boullée marcan el punto en el que la sociedad secular perdió contacto con el dolor. Los revolucionarios creían que podían llenar un volumen vacío, libre de los obstáculos y restos del pasado, con significados humanos, que un espacio sin obstrucciones podía servir a las necesidades de una nueva sociedad. El dolor podía eliminarse eliminando el lugar. Esta misma supresión ha servido posteriormente para favorecer la huida individual más que el acercamiento a los demás. La Revolución francesa señaló así una profunda ruptura en la concepción del dolor de nuestra civilización. David colocó el cuerpo que sufría en el mismo espacio que ocupaba Marianne: un espacio vacío, desamparado, un cuerpo a solas con su dolor —y ésa es una condición insoportable.

Entre los problemas cívicos de una ciudad multicultural está la dificultad moral de estimular la simpatía hacia los que son Otros. Y esto sólo puede ocurrir si se entiende por qué el dolor corporal exige un lugar en el que pueda ser reconocido y en el que sus orígenes trascendentes sean visibles. Semejante dolor tiene una trayectoria en la experiencia humana. Desorienta y hace incompleto al individuo, vence el deseo de coherencia. El cuerpo que acepta el dolor está en condiciones de convertirse en un cuerpo cívico, sensible al dolor de otra persona, a los dolores presentes en la calle, perdurable al fin —aunque en un mundo heterogéneo nadie puede explicar a los demás qué siente, quién es. Pero el cuerpo sólo puede seguir esta trayectoria cívica si reconoce que los logros de la sociedad no aportan un remedio a su sufrimiento, que su infelicidad tiene otro origen, que su dolor deriva del mandato divino de que vivamos juntos como exiliados.

NOTAS



Introducción

1. Hugo Munsterberg, *The Film: A Psychological Study: The Silent Photoplay in 1916* (Nueva York: Dover Publications, 1970; 1976), pp. 82 y 95.
2. Robert Kubey y Mihaly Csikszentmihalyi, *Television and the Quality of Life: How Viewing Shapes Everyday Experience* (Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum, 1990), p. 175.
3. M. P. Baumgartner, *The Moral Order of a Suburb* (Nueva York: Oxford University Press, 1988), p. 127.
4. Véase, especialmente, Max Horkheimer y Theodor Adorno, «The Culture Industry: Enlightenment as Mass Deception», *Dialectic of Enlightenment* (Nueva York: Continuum, 1993; 1944), pp. 120-167; Theodor Adorno, «Culture Industry Reconsidered», *New German Critique* 6 (1975), pp. 12-19; y Herbert Marcuse, *One-Dimensional Man: Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society* (Boston: Beacon Press, 1964).
5. Juan de Salisbury, *Policraticus*, ed. C. C. J. Webb (Oxford: Oxford University Press, 1909; original, 1159), pt. 5, n.° 2. Dado que este texto es corrupto, se cita de acuerdo con la versión empleada por Jacques Le Goff, «Head or Heart? The Political Use of Body Metaphors in the Middle Ages», en *Fragments for a*

History of the Human Body, Parte tercera, eds. Michel Feher, Ramona Naddaff y Nadia Tazi (Nueva York: Zone Books, 1930), p. 17.
6. Véase Michel Foucault y Richard Sennett, «Sexuality and Solitude», *Humanities in Review* I. 1 (1982), pp. 3-21.
7. Ludwig Wittgenstein, *The Blue and Brown Books: Preliminary Studies for the «Philosophical Investigations»* (Nueva York: Harper Colophon, 1965), p. 50.

Capítulo uno

1. Nicole Loraux, *The Invention of Athens; The Funeral Oration in the Classical City* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1986; París, 1981), p. 113.
2. Tucídides, *History of the Peloponnesian War* (Londres: Penguin, 1954), p. 145.
3. Ibíd., 146.
4. Ibíd., 147.
5. Véase Kenneth Clark, *The Nude: A Study in Ideal Form* (Princeton: Princeton University Press, 1956).
6. Tucídides, *History of the Peloponnesian War*, p. 38.
7. R. E. Wycherley, *The Stones of Athens* (Princeton: Princeton University Press, 1978), p. 19.
8. Citado en C. M. Cipolla, *Economic History of Europe*, vol. I (Londres: Fontana, 1972), pp. 144-45.
9. M. I. Finley, *The Ancient Economy*, 2.ª ed. (Londres: Hogarth Press, 1985), p. 81.
10. Hesíodo, *Works and Days*, pp. 176-178; citado en Finley, *The Ancient Economy*, p. 81.
11. J. W. Roberts, *City of Sokrates: An Introduction to Classical Athens* (Londres y Nueva York: Routledge & Kegan Paul, 1984), pp. 10-11.
12. Aristóteles, *Politics*, ed. Richard McKeon (Nueva York: Random House, 1968), VII, 1730B.
13. Tucídides, *History of the Peloponnesian War*, p. 120.
14. M. I. Finley, *The Ancient Greeks: An Introduccion to Their Life and Thought* (Londres: Penguin, 1963), 137.
15. E. R. Dodds, *The Greeks and the Irrational* (Berkeley: University of California Press, 1951), 183.
16. Evelyn B. Harrison, «Athena and Athens in the East Pediment of the Parthenon» (1967), en *The Parthenon*, ed. Vincent J, Bruno (Nueva York: Norton, 1974), 226.
17. Philipp Fehl, «Gods and Men in the Parthenon Frieze» (1962), en *The Parthenon*, p. 321.
18. John Boardman, «Greek Art and Architecture», en *The Oxford History of the Clasical World*, eds. John Boardman, Jasper Griffin, Oswyn Murray (Nueva York: Oxford University Press, 1986), p. 231.
19. Véase Clark, *The Nude*, 3, pp. 23-24.
20. Peter Brown, *The Body and Society: Men, Women, and Sexual Renunciation in Early Christianity* (Nueva York: Columbia University Press, 1988), p. 10.
21. Aristóteles, *On the Generation of Animals*, II.I, 716a 5; Loeb Classical Library (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1953), p. 11.

22. Thomas Laqueur, *Making Sex: Body and Gender from the Greeks to Freud* (Cambridge: Harvard University Press, 1930), p. 33.
23. Françoise Heritier-Auge, «Semen and Blood: Some Ancient Theories Concerning Their Genesis and Relationship», en *Fragments for a History of the Human Body*, Parte tercera, p. 171.
24. Aristóteles, *On the Generation of Animals*, II,i, 732a 22-23; p. 133.
25. Laqueur, *Making Sex*, p. 25.
26. Citado en ibíd., p. 25.
27. Véase la crítica de Empédocles en Aristóteles, *On Sense and Sensible Objects*, 437b 25. Aristóteles, *On the Soul, Parva Naturalis, On Breath*, Loeb Classical Library (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1964), p. 223.
28. Aristóteles, *On Sense and Sensible Objects*, 438b; 225.
29. Véase por ejemplo, la discusión sobre la «Tiranía» en el libro octavo de Platón, *The Republic* , 2.ª ed. (Nueva York: Penguin, 1974), pp. 381-398.
30. Véase B. M. W. Knox, «Silent Reading in Antiquity», *Greek, Roman, and Byzantine Studies* 3 (1968), pp. 421-435; y Jesper Svenbro, «La voix intérieure», *Phrasikleia: anthropologie de la lecture en Grèce ancienne* (París: Edicions la Découverte, 1988), pp. 278-206.
31. Giulia Sissa, «The Sexual Philosophies of Plato and Aristotle», en *A History of Women in the West*, vol. I: *From Ancient Goddesses to Christian Saints*, ed. Pauline S. Pantel (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1932; París, 1991), pp. 80-81.
32. Joint Association of Classical Teachers, *The World of Athens*. An Introduction to Classical Athenian Culture (Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1984), p. 174.
33. Wycherley, *The Stones of Athens*, p. 219.
34. Aristófanes, *The Clouds*, 1005 y ss.; parafraseado en ibíd., p. 220.
35. R. E. Wycherley, *How the Greeks Built Cities*, 2.ª ed. (Nueva York: Norton, 1976), p. 246.
36. Véase Brown, «Body and City», *The Body and Society*, pp. 5-32.
37. Esquines, *Prosecution of Timarkhus*, 138 y ss; citado en Kennerh Dover, *Greek Homosexuality* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1989).
38. David M. Halperin, *One Hundred Years of Homosexuality* (Londres: Routledge, 1990), p. 22.
39. Dover, *Greek Homosexuality*, 100.
40. Citado en ibíd., p. 106.
41. Homero, *Iliada*, 15.306-10; vol. II, Loeb Classical Library (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1969), p. 129.
42. Jan Bremmer, «Walking, Standing, and Sitting in Ancient Greek Culture», en *A Cultural History of Gesture*, eds. Jan Bremmer y Herman Roodenburg (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1991), p. 20. La cita de Homero procede de la *Ilíada*, 5.778.
43. Alexis, fragmento 263; T. Kock, *Comicorum Atticorum fragmenta* (Leipzig, 1880-88); citado en Bremmer, «Walking, Standing, and Sitting in Greek Culture», p. 13.
44. Tucídides, *History of the Peloponnesian War*, p. 149.
45. Agradezco al Profesor G. W. Bowersock que me indicara esto.
46. Birgitta Bergquist, «Sympotic Space: A Functional Aspect of Greek Dining-Rooms», en *Sympotica: A Symposium on the Symposion*, ed. Oswyn Murray (Oxford: Clarendon Press, 1990), p. 54.

47. John M. Camp, *The Athenian Agora: Excavations in the Heart of Classical Athens* (Londres: Thames & Hudson, 1986).
48. Vincent J. Bruno, «The Parthenon and the Theory of Classical Form», en *The Parthenon*, p. 95.
49. Camp, *The Athenian Agora*, p. 72.
50. Aristófanes, *The Clouds*, 207; citado en Wycherley, *The Stones of Athens*, p. 53.
51. Véase Johann Joachim Winckelmann, *History of Ancient Art* (Nueva York: Ungar, 1969).
52. Aristóteles, *Politics*, 310.
53. Ibíd.,
54. Véase Josiah Ober, *Mass and Elite in Democratic Athens: Rhetoric, Ideology, and the Power of the People* (Princeton: Princeton University Press, 1989), pp. 299-304.
55. Wycherley, *How the Greeks Built Cities*, p. 130.
56. Finley, *The Ancient Greeks*, p. 134.
57. Bremmer, «Walking, Standing, and Sitting in Ancient Greek Culture», pp. 25-26.
58. Froma Zeitlin, «Playing the Other», en *Nothing to Do with Dionysos?*, eds. John J. Winkler y Froma Zeitlin (Princeton: Princeton University Press, 1990), p. 72.
59. El siguiente relato está tomado de Jenofonte, *Hellenica*, I.7.7-35; Ídem, I-II.3.10 (Warminster, UK: Aris & Phillips, 1989), pp. 59-67.
60. Hesíodo, *Works and Days*, 43; citado en Joint Association of Classical Teachers, *The World of Athens*, p. 35.
61. Ober, *Mass and Elite in Demacratic Athens*, 175-176.
62. Tucídides, *History of the Peloponnesian War*, p. 49.
63. Ibíd., p. 242. La cursiva es mía.
64. John. J. Winkler, «The Ephebes'Song», en *Nothing to Do with Dionysos?*, pp. 40-47.
65. Quienes deseen profundizar, pueden consultar G. R. Stanton y P. J. Bicknell, «Voting in Tribal Groups in the Athenian Assembly», GRBS 28 (1987), pp. 51-32; y Mogens Hansen, «The Athenian Ekklesia and the Assembly Place on the Pnyx», GRBS 23 (1982), pp. 241-243.
66. Loraux, *The Invention of Athens*, p. 175. Véase Edouard Will, «Bulletin historique», *Revue Historique* 238 (1967), pp. 396-397.

CAPÍTULO DOS

1. Tucídides, *History of the Peloponnesian War*, p. 151.
2. Ibíd., p. 146.
3. Roberts, *City of Sokrates: An Introduction to Classical Athens*, p. 128.
4. Erika Simon, *Festivals of Attica: An Archaeological Commentary* (Madison: University of Wisconsin Press, 1983), pp. 18-22.
5. J.-P. Vernant, «Introduction» a Marcel Detienne, *The Gardens of Adonis* (Atlantic Highlands, NJ: The Humanities Press, 1977), pp. xvii-xviii.

6. Sarah Pomeroy, *Goddesses, Whores, Wives, and Slaves: Women in Classical Antiquity* (Nueva York: Schocken Books, 1975), 78.
7. Véase Roman Jakobson,«Two Types of Language and Two Types of Aphasic Disturbances», en *Fundamentals of Language*, eds. R. Jakobson and Morris Halle (La Haya: Mouton, 1356); y Peter Brooks, *Reading for the Plot* (Nueva York: Knopf, 1984), capítulo primero.
8. Herodoto, *Historia*, II.35; citado en François Lissarrague, «Figures of Women», *A History of Women in the West*, vol. 1: *From Ancient Goddesses to Christian Saints*, ed. Pauline Schmitt Pantel, p. 134.
9. Jenofonte, *Oikonomikos* 7.35; citado en Joint Association of Classical Teachers, *The World of Athens: An Introduction to Classical Athenian Culture*, p. 168.
10. Annick Le Geurer, *Scent* (Nueva York: Random House, 1992), p. 8.
11. Aristófanes, *Lisistrata*, 928; citado por Nicole Loraux, «Herakles: The Super-Male and the Feminine», en *Before Sexuality: The Construction of Erotic Experience in the Ancient Greek World*, eds. David Halperin, John J. Winkler, y Froma I. Zeitlin (Princeton: Princeton University Press, 1990), p. 31.
12. Cartas, IV. 14; citado en Detienne, *The Gardens of Adonis*, p. 65.
13. Dioscorides, II. 136. 1-3; citado en ibid., p. 68.
14. Ibíd.
15. Eva Cantarella, *Bisexuality in the Ancient World* (New Haven: Yale University Press, 1992), p. 30.
16. Oswyn Murray, «Sympotic History», en *Sympotica: A Symposium on the Symposion*, p. 7.
17. L. E. Rossi, «Il simposio greco arcaico e classico. . . . , citado en Ezio Pellizer, «Sympotic Entertainment», en *Sympotica*, p. 183.
18. Safo, *Greek Lyrics*, vol. 1, Loeb Classical Library (Cambridge: Harvard University Press, 1982), pp. 79-80.
19. Platón, *Phaedrus*, 276b; *Phaedrus and Letters I/11 and VIII*, (Londres: Penguin, 1973), p. 98.
20. Véase John I. Winkler, «The Laughter of the Oppressed: Demeter and the Gardens of Adonis», *The Constraints of Desire: The Anthropology of Sex and Gender in Ancient Greece* (Nueva York: Routledge, Chapman & Hall, 1990).
21. Walter Burkert, *Structure and History in Greek Mythology and Ritual* (Berkeley: University of California Press, 1979) p. 3. «Ouk emos ho mythos» aparece originalmente en Eurípides, fragmento 484. La distinción se trata en Platón, *Simposio* 177a (Indianapolis: Hackett Publishing, 1989), 7; y en *Gorgias*, 523a y 527a (Londres: Penguin, 1960), pp. 242-147, 148-143.
22. Meyer Fortas, «Ritual and Office», en *Essays on the Ritual of social Relations*, ed. Max Gluckman (Manchester: Manchester University Press, 1962), p. 86.
23. Tucídides, *History of the Peloponnesian War*, pp. 152-153.
24. Ibíd., p. 155.
25. Ibíd.
26. Plutarco, «Perikles», *The Rise and Fall af Athens: Nine Greek Lives* (Londres: Penguin, 1960), p. 201.
27. Tucídides, *History of the Peloponnesian War*, p. 604.
28. Véase Loraux, *The Invention of Athens: The Funeral Oration in the Classical City*, 38-118. La cita de la nota 123 es de Tucídides, *History of the Peloponnesian War*, p. 148.

29. Tucídides, *History of the Peloponnesian War*, p. 156.
30. Jean-Pierre Vernant, «Dim Body, Dazzling Body», en *Fragments for a History of the Human Body*, parte primera, eds. Michel Feher, Ramona Naddaff y Nadia Tazi (Nueva York: Urzone Books, 1989), p 28.
31. Tucídides, *History of the Peloponnesian War*, p. 147.

Capítulo tres

1. Frank E. Brown, *Roman Architecture* (Nueva York: George Braziller, 1972), p. 35.
2. William L. MacDonald, *The Pantheon* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1976), pp. 88-83.
3. Ibíd., p. 88.
4. Séneca, *Letters to Lucilius*, no 37; citado en Carlin A. Barton, *The Sorrows of the Ancient Romans* (Princeton: Princeton University Press, 1993), pp. 15-16.
5. Banon, *The Sorrows of the Ancient Romans*, p. 43.
6. E. H. Gombrich, *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, Bollingen Series XXXV.5 (Princeton: Princeton University Press, 1961), p. 129.
7. San Agustín, *Confessions*, X.30 (Londres: Penguin, 1961), p. 233. La cita bíblica es I San Juan 2:16.
8. Richard Brilliant, *Visual Narratives* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1984), p. 122.
9. Mary Taliaferro Boatwright, *Hadrian and the City of Rome* (Princeton, Princeton University Press, 1987), p. 46.
10. Suetonio, «Nero», 31; *The Twelve Caesars* (Londres: Penguin, 1979), p. 229.
11. Fergus Millar, *The Emperor in the Roman World* (Ithaca: Cornell University Press, 1992), p. 6.
12. Vitrubio, *The Ten Books of Architecture* (Nueva York: Dover, 1960), p. 1.
13. Livio, *Histories*, V. 54.4; citado en *Urbs Roma*, ed. Donald Dudley (Londres: Phaidon Press, 1967), p. 5.
14. Spiro Kostof, *A History of Architetcure: Settings and Rituals* (Oxford: Oxford University Press, 1985), p. 191.
15. Ovidio, *Fasti*, II.683-684, Loeb Classical Library (Carnbridge, MA: Harvard University Press, 1976), p. 107.
16. Citado en Lidia Mazzolani, *The Idea of the City in Roman Thaught*, (Londres: Hollis and Carter, 1970), p. 175.
17. Michael Grant, *History of Rome* (Nueva York: Scribners, 1978), p. 302.
18. Ibíd., p. 266.
13. Boatwright, *Hadrian and the City of Rome*, p. 132.
20. Scriptores Historiae Augustae, *Hadriani* 8.3; citado en Boatwright, *Hadrian and the City ofRome*, p. 133.
21. William L. MacDonald, *The Architecture of the Roman Empire.* Vol I: *An Introduction to Study* (New Haven: Yale University Press, 1982), p. 129.
22. Dión Casio, LXIX 4.6; vol. 8, Loeb Classical Library (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1925), p. 433.

23. Plinio, *Natural History*, xxxv, 64-66; citado y traducido en Norman Bryson, *Vision and Painting* (New Haven: Yale University Press, 1983), p. 1.
24. Barton, *The Sorrows of the Ancient Romans*, p. 13.
25. Véase Keith Hopkins, «Murderous Games», *Death and Renewal* (Nueva York: Cambridge University Press, 1983), pp. 1-30.
26. Citado en Katherine Welch, «The Roman Amphitheater After Golvin» (Manuscrito inédito, New York University, Institute of Fine Arts), p. 23. Le agradezco al Dr. Welch que me facilitara este y otros materiales en relación con el anfiteatro.
27. Tertuliano, Apology, n.º 15; *Apologetical Works*, Fathers of the Church Series, vol. 10 (Washington, D.C.: Catholic University of America Press, 1950), p. 48.
28. Martial y Welch en Welch, «The Roman Amphitheater After Golvin», p. 23.
29. Suetonio, «Nero», p. 39; *The Twelve Caesars*, p. 243.
30. Ibíd.
31. Richard C. Beacham, *The Roman Theater and Its Audience* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1992), p. 152.
32. Quintiliano, *Institutio Oratoria* 100; citado y traducido por Fritz Graf, «Gestures and Conventions: The Gestures of Roman Actors and Orators», en *A Cultural History of Gesture*, p. 4 I.
33. Richard Brilliant, *Gesture and Rank in Roman Art* (New Haven: Connecticut Academy of Arts and Sciences, 1963), pp. 129-130.
34. Véase Robert Auguet, *Cruelty and Civilization: The Roman Games* (Londres: Allen & Unwin, 1972).
35. Vitrubio, *The Ten Books of Architecture* , p. 73.
36. Ibíd., 75.
37. Joseph Rykwert, *The Idea of a Town* (Cambridge, MA: MIT Press, 1988), p. 59.
38. Polibio, *Histories* VI.31, (Bloomington: Indiana University Press, 1962), p. 484; citado en Spiro Kostof, *The City Shaped: Urban Patterns and Meanings Through History* (Londres: Thames & Hudson, 1991), p. 108.
39. Joyce Reynolds, «Cities», en *The Administration of the Roman Empire*, ed. David Braund (Exeter: University of Exeter Press, 1988), p. 17.
40. Ovidio, *Tristia*, V. 7 .42-46, 49-52; ídem. VI, 2.ª ed., Loeb Classical Library (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1988), p. 239.
41. Tácito, *Agricola*, 21; Tácito, *Agricola, Germania, Dialogus*, Loeb Classical Library (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1980), p. 67.
42. Rykwert, *The Idea of a Town*, p. 62.
43. Plauto, *Curculio* 466-482; Plauto, vol. II, Loeb Classical Library (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1977), p. 239.
44. Ramsay MacMullen, *Paganism in the Roman Empire* (New Haven: Yale University Press, 1981), p. 80.
45. Richard Krautheimer, *Early Christian and Byzantine Architecture*, 4.ª ed. (Nueva York: Viking-Penguin, 1986), p. 42.
46. John E. Stambaugh, *The Ancient Roman City* (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1988), p. 119.
47. Frank E. Brown, *Roman Architecture*, pp. 13-14.
48. Stambaugh, *The Ancient Roman City*, p. 44.
49. Malcolm Bell, «Some Observations on Western Greek Stoas», (Manuscrito inédito, American Academy of Rome, 1992), pp. 19-20; véase Marcel Detienne, «En Grece archaique: Geometrie Politique et Societe,» *Annales* ESC20 (1965), pp. 425-442.

50. Veleyo Patérculo, *Compendium of Roman History* II, (Londres: Heinemann, 1924), xx, cxxvi, pp. 2-5.
51. Frank E. Brown, *Roman Architecture* , p. 14.
52. Yvon Thebert, «Private Life and Domestic Architecture in Roman Africa», en A *History of Private Life*, vol. I: *From Pagan Rome to Byzantium*, ed. Paul Veyne (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1990), p. 363.
53. Véase Mark Girouard, *Life in the English Country House: A Social and Architectural History* (New Haven: Yale University Press, 1978).
54. Peter Brown, *The Body and Society* , p. 21.
55. Plutarco, *Praecepta conjugalia* 47.144s; citado en Peter Brown, *The Body and Society*, p. 21.
56. Los dos textos en H. W. Garrod, ed., *The Oxford Book of Latin Verse* (Oxford: Oxford University Press, 1944), el latino en la p. 349, el inglés en la p. 500.
57. De nuevo mi agradecimiento al Profesor Bowersock por esta sugerencia.
58. Marguerite Yourcenar, *Memoirs of Hadrian* (Nueva York: Farrar, Straus, & Giroux, 1954), pp. 319-320.
59. H. W. Garrod los relaciona en *The Oxford Book of Latin Verse*, pero cree que el poema de Pope fue inspirado directamente por el de Adriano, lo que parece dudoso. El poema aparece en las pp. 500-501.

CAPÍTULO CUATRO

1. Orígenes, *Contra Celsum*, ed. rev. (Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1965), p. 152.
2. Ibíd.
3. Ibíd.
4. Ibíd.
5. Arthur Darby Nocke, *Conversion* (Oxford: Oxford University Press, 1969), p. 227.
6. Para las dos citas, véase Nock, *Conversion* 8. La referencia está en James, *The Varieties of Religious Experience*, p. 209.
7. Véase Peter Brown, *The Body and Society*, especialmente pp. 5-32.
8. Los dos siguientes párrafos están adoptados de mi libro anterior, *The Conscience of the Eye* (Nueva York: Norton, 1992; 1990), pp. 5-6.
9. Harvey Cox, *The Secular City: Secularization and the Urbanization in Theological Perspective*, ed. rev. (Nueva York: Macmillan, 1966), p. 49.
10. «Epistle to Diognetus», 7.5; trad. y citado en Jaroslav Pelikan, *Jesus Through the Centuries* (New Haven: Yale University Press, 1985), pp. 49-50. He quitado sus cursivas de la última frase.
11. San Agustín, *The City of God*, XV. 1; vol. 2, *Fathers of the Church Series*, vol. 14 (Washington, D.C.: Catholic University of America Press , 1950), p. 415 .
12. Orígenes, *Contra Celsum*, 313
13. Véase I Corintios 11:2-16; 12:4-13.

14. Juan Crisóstomo, *Homiliae in Matthaeum* 6.8:72; citado y analizado en Peter Brown, *The Body and Society* , pp. 315-317 .
15. Peter Brown, *The Body and Society* , 316.
16. Orígenes, *Contra Celsum*, 381.
17. Ibíd., 382.
18. Regina Schwartz, «Rethinking Voyeurism and Patriarchy: The Case of Paradise Lost», *Representations* 34 (1991), p. 87 .
19. Dión Casio, *Roman History* LIII.27.2; *Dio's Roman History* vol. VI, Loeb Classical Library (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1917), p. 263; citado en MacDonald, *The Pantheon*, p. 76. Percy Bysshe Shelley, carta del 23 de marzo de 1819 a Thomas Love Peacock, *Letters of Percy Bysshe Shelley,* ed. F. L. Jones, vol. 2 (Oxford: Oxford University Press, 1964), 87-88; citado en MacDonald, *The Pantheon*, p. 92 .
20. I Corintios 11:20 y 12-14.
21. L. Michael White, *Building God's House in the Roman World. Architectural Adaptation Among Pagans, Jews, and Christians* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1990), pp. 107 y 109.
22. Gálatas 3:28.
23. San Agustín, *The Confessions*, 229. La cita bíblica es Gálatas 5:17.
24. San Agustín, *The Confessions*, 235.
25. I Corintios 11:24 -25.
26. Citado y traducido en este contexto por Wayne A. Meeks, *The Moral World of the First Christians* (Filadelfia: Westminster Press, 1986), p. 113. Las citas bíblicas son de Colosenses 3:9-11 y Efesios 4:22-24.
27. Séneca, *Moral Epistles* lvi. 1-2; citado en *Roman Civilization. Vol II: The Empires* 3a. ed., eds. Naphtali Lewis y Meyer Reinhold (Nueva York: Columbia University Press, 1990), p. 142.
28. Jerome Carcopino, *Daily Life in Ancient Rome* (New Haven: Yale University Press, 1968), p. 263. El texto latino se halla en el *Corpus Inscriptionum Latinarum* VI, p. 15258.
29. Wayne A. Meeks, *The First Urban Christians* (New Haven: Yale University Press, 1983), p. 153.
30. Jacob Neusner, *A History of the Mishnaic Law of Purities*, Studies in Judaism in Late Antiquity, 6.22: *The Mishnaic System of Uncleanness* (Leiden: Brill, 1977), pp. 83-87.
31. Romanos 6:3.
32. Colosenses 2:12.
33. Krautheimer, *Early Christian and Byzantine Architecture*, pp. 24-25.
34. Richard Krautheimer, *Rome: Profile of a City, 312-1308* (Princeton: Princeton University Press 1983), p. 24.
35. *Early Christian and Byzantine Architecture*, p. 40.
36. Véase White, *Building God's House in the Roman World*, 102-123
37. Ibíd.
38. Peter Brown, *Augustine of Hippo* (Berkeley: University of California Press, 1967), p. 289
39. Ibíd., p. 321.
40. San Agustín, *The City of God*, XIV.1, vol. 2, p. 347.

41. Véase Friedrich Nietzsche, *On the Genealogy of Morals* I.13, (Nueva York: Vintage Books, 1967), pp. 44-46
42. Ibíd., p. 45.
43. Ibíd. La cursiva es del original.
44. Ibíd., p. 46.
45. Véase Louis Dumont, *Homo Hierarchicus: Essai sur le systéme des castes* (Paris: Gallimard, 1967).

CAPÍTULO CINCO

1. Georges Duby, *The Age of the Cathedrals: Art and Society, 980-1420* (Chicago: University of Chicago Press, 1981; París, 1976), p. 112.
2. Max Weber, *The City*, (Nueva York: Macmillan, 1958; Tusinga, 1921), pp. 212-213.
3. Walter Ullmann, *The individual and Society in the Middle Ages* (Baltimore: Johns Hopkins University Presss 1966), p. 132.
4. Juan de Salisbury, *Policraticus,* citado en Le Goff «Head or Heart? The Political Use of Body Metaphors in the Middle Ages», en *Fragments for a History of the Human Body.* Parte tercera, p. 17.
5. Ullmann, *The Individual and Society in the Middle Ages* , p. 17.
6. Weber, *The City*, pp. 181-183.
7. Henri Pirenne, *Medieval cities* (Princeton: Princeton University Presss, 1946; París, 1925), p. 102.
8. Duby, *The Age of the Cathedrals*, p. 221. La cursiva es mía.
9. Robert Grinnell, «The Theoretical Attitude Towards Space in the Middle Ages», (abril, 1946), p. 148
10. Jean Berthelemy, *Le Livre de Crainte Amoureuse*; citado en Johann Huizinga, *The Waning of the Middle Ages* (Nueva York: St. Martins Press, 1954; Leiden, 1924), p. 199.
11. Jacques Le Goff, *Medieval Civilization, 400-1500* (Cambridge MA: Basil Blackwells 1988), p. 158.
12. Vern Bullough, «Medieval Medical and Scientific Views of Women», *Viator* 4 (1973), p. 486.
13. Galeno, *Ars medica*, prefacio; citado y traducido en Owsei Temkin, *Galenism: Rise and Decline of a Medical Philosophy* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1973), p. 102.
14. Galeno, *Ars medica*, 11; citado en Temkin, *Galenism*, p. 103.
15. Agradezco al Dr. Charles Malek que me tradujera esta información.
16. Lo que sigue se basa en la obra de Marie-Christine Pouchelle, *The Body and Surgery in the Middle Ages* (New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1990; París, 1983).
17. Véase la descripción de Mondeville en Georges Duby, «The Emergence of the Individual; Solitude: Eleventh to Thirteenth Century», en *A History of Private Life*, vol. II: *Revelations of the Medieval World*, eds. Philippe Ariès y Georges Duby, (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1988), p. 522.
18. Henri de Mondeville, *Chirurgie* [de E. Nicaise], 243; y Barthelemy L'anglais,

Grand Propriétaire f.xxv; ambos citados en Pouchelle, *The Body and Surgery in the Middle Ages*, p. 115.
19. Ibíd.
20. *Ménagier de Paris*, I; citado en Pouchelle, *The Body and Surgery in the Middle Ages*, p. 116.
21. Duby, *The Age of the Cathedrals*, p. 233.
22. Juan de Salisbury, *Policraticus*, IV.8, «De moderatiore justitiae et elementiae principis»; citado en Pouchelle, *The Body and Surgery in the Middle Ages*, p. 203.
23. En la imagen de Mondeville de una ciudad internamente permeable se prefiguran ideas italianas posteriores acerca de la forma urbana; véase Françoise Choay, «La ville et le domaine bâti comme corps dans les textes des architectes-théoriciens de la première Renaissance italienne», *Nouvelle Revue de Psychanalyse* 9 (1974).
24. Véase Caroline Walker Bynum, *Jesus as Mother. Studies in the Spirituality of the High Middle Ages* (Berkeley: University of California Press, 1982), pp. 110-125.
25. Véase Caroline Walker Bynum, «The Female Body and Religious Practice in the Later Middle Ages, en *Fragments for a History of the Human Body*, Parte primera, pp. 176-188.
26. San Anselmo, oración 10 a S. Pablo, *Opera omnia*; citado en Bynum, *Jesus as Mother*, p. 114. La referencia bíblica de san Anselmo es san Mateo 23:37.
27. Bynum, *Jesus as Mother*, p. 115.
28. Citado en David Luscombe, «City and Politics Before the Coming of the Politics: Some Illustrations», en *Church and City 1000-1500: Essays in Honour of Christopher Brooke*, eds. David Abulafia, Michael Franklin y Miri Rubin (Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1992), p. 47.
23. Véase Raymond Klibansky, «Melancholy in the System of the Four Temperaments», en *Saturn and Melancholia*, eds. Raymond Klibansky, Erwin Panofsky y Fritz Saxl (Nueva York: Basic Books, 1964), pp. 97-123.
30. Duby, *The Age of the Cathedrals*, p. 228.
31. Philippe Ariès, *Western Attitudes Toward Death: From the Middle Ages to the Present* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1974), p. 15.
32. Ibíd., p. 12.
33. Ibíd., p. 12-13.
34. Moshe Barasch, *Gestures of Despair in Medieval and Early Renaissance Art* (Nueva York: New York University Press, 1976), p. 58.
35. Otto von Simson, *The Gothic Cathedral*, 3.ª ed., Bollingen Series XLVIII (Princeton: Princeton University Press, 1988), 138.
36. Achille Luchaire, *Social France at the Time of Philip Augustus* (Londres: John Murray, 1912), p. 145.
37. Allan Temko, *Notre-Dame of Paris* (Nueva York: Viking Press, 1955), p. 249.
38. Ibíd., 250.
39. Howard Saalman, *Medieval Cities* (Nueva York: George Braziller, 1968), 38.
40. Michel Mollat, *The Poor in the Middle Ages* (New Haven: Yale University Press, 1986), p. 41.
41. Lester K. Little, *Religious Poverty and the Profit Economy in Medieval Europe* (Londres: Paul Elek, 1978), p. 199.

42. Humbert de Romans, *Sermons*, xl.475-476; citado en Bede Jarrett, *Social Theories of the Middle Ages 1200-1500* (Nueva York: Frederick Ungar, 1966), p. 222.
43. Little, *Religious Poverty and the Profit Economy in Medieval Europe*, p. 67.
44. Ibíd., p. 173.
45. Duby, «The Emergence of the Individual», p. 509.
46. Marie Luise Gothein, *A History of Garden Art*, vol I (Nueva York: Hacker, 1966; Heidelberg, 1913), p. 188.
47. He revisado la traducción de la Égloga X en *Virgil's Works* (Nueva York: Modern Library, 1934), p. 291.
48. Saalman, *Medieval Cities*, p. 119, n16.
49. Terry Comito, *The Idea of the Garden in the Renaissance* (New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1978), p. 41.
50. Citado en ibíd., 43.p.
51. Bynurn, *Jesus as Mother*, p. 87.

CAPÍTULO SEIS

1. Maurice Lombard, citado en Jacques Le Goff, «Introduction», *Histoire de la France urbaine*, vol. II: *La Ville Médiévale*, eds. André Chedeville, Jacques Le Goff y Jacques Rossiaud (París: Le Seuil, 1980), p. 22.
2. Le Goff, *Medieval Civilization 400-1500*, p. 207.
3. Ibíd., p. 215.
4. Jacques Heers, *La Ville au Moyen Âge* (París: Fayard, 1990), p. 189.
5. Philippe Contamine, «Peasant Hearth to Papal Palace: The Fourteenth and Fifteenth Centuries», en *A History of Private Life*, vol. II: *Revelations of the Medieval World*, ed. Duby y Ariès, p. 439.
6. Ibíd.
7. Jean-Pierre Leguay, *La rue au Moyen Âge* (Rennes, France: Editions Ouest-France, 1984), pp. 156-157.
8. Leguay, *La rue au Moyen Âge*, p. 155.
9. Ibíd., p. 198.
10. Véase Virginia Wylie Egbert, *On the Bridges of Medieval Paris: A Record of Fourteenth-Century Life* (Princeton: Princeton University Press, 1974).
11. Ibíd., p. 26.
12. Robert S. Lopez, *The Commercial Revolution of the Middle Ages, 930-1350* (Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1971), p. 88.
13. Ibíd., 89.
14. Humbert de Romans, Sermon xcii, *In Merchatis* 562; citado en Jarrett, *Social Theories of the Middle Ages*, p. 164 .
15. Ibíd.
16. Lopez, *The Commercial Revolution of the Middle Ages*, p. 127.
17. Summerfield Baldwin, *Business in the Middle Ages* (Nueva York: Cooper Square Press, 1968), p. 58.
18. Lopez, *The Commercial Revolution of the Middle Ages*, p. 127.
19. Gerald Hodgett, *A Social and Economic History of Medieval Europe* (Londres: Methuen, 1972), p. 58.

20. Gordon Leff, *Paris and Oxford Universities in the Thirteenth and Fourteenth Centuries: An Institutional and Intellectual History* (Nueva York: John Wiley & Sons, 1968), pp. 16-17.
21. Jarrett, *Social Theories of the Middle Ages*, p. 95.
22. Jacques Le Goff, *Your Money or Your Life: Economy and Religion in the Middle Ages* (Nueva York: Zone, 1988), p. 67.
23. Ernst Kantorowicz, *The King's Two Bodies: A Study in Medieval Political Theology* (Princeton: Princeton University Press, 1981), p. 316.
24. Leff, *Paris and Oxford Universities in the Thirteenth and Fourteenth Centuries*, p. 8.
25. Guillaume de Auxerre, *Summa aurea*, III, 21; el original se encuentra en la Biblioteca S. Croce en Florencia. Estas citas se han tomado de la transcripción en Jacques Le Goff, «Temps de l'Eglise et temps du marchand», *Annales* ESC 15 (1960), p. 417.
26. Étienne de Bourbon, *Tabula Exemplorum*, edición de J. T. Welter (1926), p. 139.
27. Guillaume de Auxerre, *Summa aurea*; «Temps de l'Église et temps du marchand», p. 417.
28. Véase Norman Cohn, *The Pursuit of the Millennium: Revolutionary Millenarians and Mystical Anarchists of the Middle Ages*, ed. rev. (Nueva York: Oxford University Press, 1972).
29. Le Goff, «Temps de l'Église et temps du marchand», pp. 424-425.
30. Véase David Landes, *Revolution in Time: Clocks and the Making of the Modern World* (Cambridge, MA: Belknap Press, 1983).
31. Citado en Marie-Dominique Chenu, *La theologie au XIIme siècle* (París: J. Vrin, 1957; 1976), p. 66.
32. Albert Hirschmann, *The Passions and the Interests: Political Arguments for Capitalism Before its Triumph* (Princeton: Princeton University Press, 1977), pp. 10-11.
33. Guillermo de Conches, *Moralis philosophia*, PL. 171.1034-1035; citado en Jean-Claude Schmitt, «The Ethics of Gesture», *Fragments for a History of the Human Body*, parte segunda, eds. Michel Feher, Ramona Naddaff y Nadia Tazi (Nueva York: Zone Books, 1989), p. 139.
34. Le Goff, *Your Money or Your Life*, p. 73.
35. Wolfgang Stechow, *Brueggbel* (Nueva York: Abrams, 1990), p. 80.
36. Marilyn Aronberg Lavin, *Piero della Francesca: The Flagellation* (Nueva York: Viking Press, 1972), p. 71.
37. Philip Guston, «Piero della Francesca: The Impossibility of Painting», *Art News* 54 (1965), p. 39.
38. Citado en Stechow, *Breughel*, p. 51.
39. W. H. Auden, «Musée des Beaux Arts», *Collected Poems*, ed. Edward Mendelson (Nueva York: Random House, 1976), pp.146-147.

CAPÍTULO SIETE

1. William Shakespeare, *The Merchant of Venice*, ed. W. Moelwyn Merchant (Londres: Penguin, 1967), III.3.26.
2. Ibíd.,IV.1.215-216.

3. Ibíd.,III.3.27-31.
4. Véase William H. McNeill, *Venice, The Hinge of Europe, 1081-1797* (Chicago: University of Chicago Press, 1974).
5. Frederick C. Lane, «Family Partnerships and Joint Ventures in the Venetian Republic», *Journal of Economic History* IV (1944): 178.
6. Figuras de Ugo Tucci, «The Psychology of the Venetian Merchant in the Sixteenth Century», en *Renaissance Venice*, ed. John Hale (Totowa, NJ: Rowman & Littlefield, 1973), p. 352.
7. Frederick Lane, *Venice: A Maritime Republic* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1973), p. 147.
8. Citado en Alberto Tenenti, «The Sense of Space and Time in the Venetian World», *Renaissance Venice*, 30. 9. Ibid., p. 27.
10. Citado en Brian Pullan, *Rich and Poor in Renaissance Venice* (Oxford: Basil Blackwell, 1971), p. 484.
11. Felix Gilbert, «Venice in the Crisis of the League of Cambrai», en *Renaissance Venice*, p. 277.
12. Anna Foa, «The New and the Old: The Spread of Syphilis, 1494-1530», en *Sex and Gender in Historical Perspective*, eds. Edward Muir y Guido Ruggiero (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1990), pp. 29-34.
13. Sigismundo de Contida Foligno, *La Storie dei suoi tempi dal 1475 al 1510*, vol. 2 (Rome 1883), 271-272; citado en Foa, «The New and the Old», p. 36.
14. Gilbert, «Venice in the Crisis of the League of Cambrai», *Renaissance Venice*, p. 279.
15. Robert Finlay, «The Foundation of the Ghetto: Venice, the Jews, and the War of the League of Cambrai», *Proceedings of the American Philosophical Society* 126.2 (april de 1982), p. 144.
16. Véase Aristóteles, *The Politics*, ed. Richard McKeon (Nueva York: Modern Library, 1947), libro I, capítulo 9.
17. Benjamin N. Nelson, «The Usurer and the Merchant Prince: Italian Businessmen and the Ecclesiastical Law of Restitution, 1100-1500», *Journal of Economic History* VII (1947), p. 108.
18. Thomas Dekker, *The Seven Deadly Sins of London* (Londres 1606); citado en L. C. Knights, *Drama and Society in the Age of Jonson* (Londres: Chatto & Windus, 1962), p. 165.
19. Sir Thomas Overbury, «A Devilish Usurer», *Characters* (1614); citado en *Knights, Drama and Society in the Age of Jonson*, p. 165.
20. Sander & Gilman, *Sexuality* (Nueva York: John Wiley & Sons, 1989), p. 31.
21. Le Geurer, Scent, pp. 153 y 159.
22. Citado en Gilman, *Sexuality*, pp. 86 y 87.
23. Véase Mary Douglas, *Purity and Danger: An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo* (Londres: Routledge & Kegan Paul, 1978).
24. Marino Sanuto, *I Diarii di Marino Sansto*, ed. de Rinaldo Fulin et al. (*Venice 1879-1903*), vol. 20, 98; citado en Finlay, «The Foundation of the Ghetto», p. 146.
25. Citado en Pulhn, *Rich and Poor in Renaissance Venice*, p. 495.
26. Ibíd., p. 486.
27. Shakespeare, *The Merchant of Venice*, III.1.76-77.
28. Hugh Honour, *Venice* (Londres: Collins, 1990), p. 189.

29. Véase en Douglas, *Purity and Danger* una explicación general y completamente convincente de cómo el ascetismo puede «tornarse» en sensualidad a los ojos de aquellos a quienes amenaza.
30. Norbert Huse y Wolfgang Wolters, *The Art of Renaissance Venice: Architecture, Sculpture, and Painting*, 1460-1590 (Chicago: University of Chicago Press, 1990), p. 8.
31. Zacaria Dolfin; citado en Benjamin Ravid, «The Religious, Economic, and Social Background and Context of the Establishment of the Ghetti of Venice» (1983), *Gli Ebrei e Venezia*, ed. Gaetano Cozzi (Milán: Editioni di Communità, 1987), p. 215.
32. Brian S. Pullan, *The Jews of Europe and the Inquisition of Venice, 1550-1670* (Totowa, NJ: Barnes & Noble, 1983), 157-158.
33. Citado en ibid., p. 158.
34. Johann Burchard, *Liber Notarum* (Cita di Castello, n.p.l., 1906). He seguido, con algunos pequeños cambios, la traducción de Georgina Masson, *Courtesans of the italian Renaissance* (Nueva York: St. Martin's Press, 1975), p. 8.
35. Pietro Aretino, *Ragionamenti*, citado y traducido en Masson, *Courtesans of the Italian Renaissance*, p. 24 .
36. Citado en ibíd., p. 152.
37. Guido Ruggiero, *The Boundaries of Eros: Sex Crime and Sexuality in Renaissance Venice* (Nueva York: Oxford University Press, 1985), p. 9.
38. Citado en Masson, *Courtesans of the Italian Renaissance* , p. 152.
39. Diane Owen Hughes, «Earrings for Circumcision: Distinction and Purification in the Italian Renaissance City», en *Persons in Groups*, ed. Richard Trexler (Binghamton, NY: Medieval and Renaissance Texts and Studies, 1985), p. 157.
40. Ibíd., pp. 163 y 165.
41. Citado en Ravid, «The Religious, Economic and Social Background and Context of the Establishment of the Ghetti of Venice», p. 215.
42. Carol H. Krinsky, *Synagogues of Europe: Architecture, History, Meaning* (Nueva York: The Architectural History Foundation and MIT Press, 1985), p. 18.
43. Thomas Coryat, *Coryat's Crudities* vol. I (Glasgow, 1905), 372-373.
44. Kenneth R. Stow, «Sanctity and the Construction of Space: The Roman Ghetto as Sacred Space», en *Jewish Assimilation, Acculturation and Accommodation: Past Traditions, Current Issues and Future Prospects*, ed. Menachem Mor (Lanham, NE: University Press of America, 1989), p. 54.
45. Agradezco a Joseph Rykwert que me indicara esto.
46. Véase Elliott Horowitz, «Coffee, Coffeehouses, and the Nocturnal Rituals of Early Modern Jewry», *Association for Jewish Studies* 14 (1988), pp. 17-46.
47. Jacob Katz, *Exclusiveness and Tolerance: Studies in Jewish-Gentile Relations in Medieval and Modern Times* (Oxford: Oxford University Press, 1961), p. 133 .
48. Katz, *Exclusivenes and Tolerance*, p. 138.
49. Howard Adelman, «Leon Modena: The Autobiography and the Man», en *The Autobiography of a Seventeenth-Century Rabbi: Leon Modena's «Life of Judah»*, ed. Mark R. Cohen (Princeton: Princeton University Press, 1988), p. 28.
50. Véase Frank Manuel, *The Broken Staff: Judaism Through Christian Eyes* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1992).
51. Adelman, «Leon Modena», p. 31.

52. Benjamin C. I. Ravid, «The First Charter of the Jewish Merchants of Venice, 1589», *Association for Jewish Studies Review*, I (1976), p. 207.
53. Natalie Z. Davis, «Fame and Secrecy: Leon Modena's Life as an Early Modern Autobiography», en *The Autobiography of a Seventeenth-Century Venetian Rabbi*, p. 68.
54. Gilman, *Sexuality*, p. 41.
55. León Módena, «Life of Judah», en *The Autobiography of a Seventeenth-Century Venetian Rabbi*, p. 144.
56. Ibíd.
57. Ibíd., p. 162.
58. Shakespeare, *Merchant of Venice*, III.1.53-62.

CAPÍTULO OCHO

1. William Harvey, *De motu cordis* (Frankfurt, 1628), p. 165; citado en Richard Toellner, «Logical and Psychological Aspects of the Discovery of the Circulation of the Blood», *On Scientific Discovery*, eds. Mirko Grmek, Robert Cohen y Guido Cimino (Boston: Reidel, 1980), p. 245.
2. Citado en William Bynum, «The Anatomical Method, Natural Theology, and the Functions of the Brain», *Isis* 64 (diciembre 1973), p. 453.
3. Thomas Willis, *Two Discourses Concerning the Soul of Brutes* (Londres, 1684), 44; citado en Bynum, «The Anatomical Method, Natural Theology, and the Functions of the Brain», p. 453.
4. Véase E. T. Carlson y Meribeth Simpson, «Models of the Nervous System in Eighteenth-Century Neurophysiology and Medical Psychology», *Bulletin of the History of Medicine* 44 (1969), pp. 101-115.
5. Barbara Maria Stafford, *Body Criticism: Imaging the Unseen in Enlightenment Art and Medicine* (Cambridge: MIT Press, 1991), p. 409.
6. Harvey, *De motu cordis*, 165; citado en Toellner, «Logical and Psychological Aspects of the Discovery of the Circulation of the Blood», p. 245.
7. Dorinda Outram, *The Body and the French Revolution: Sex, Class and Political Culture* (New Haven: Yale University Press, 1989), p. 48.
8. Alain Corbin, *The Foul and the Fragrant: Odor and the French Social Imagination* (Nueva York: Berg, 1986; París, 1982), p. 71.
9. Marie-France Morel, «Ville et campagne dans le discours medical sur la petite enfance au XVIII siecle», *Annales* ESC 32 (1977), p. 1013.
10. Outram, *The Body and the French Revolution*, p. 59.
11. Corbin, *The Foul and the Fragrant*, p. 91.
12. John W. Reps, *Monumental Washington* (Princeton: Princeton University Press, 1967), p. 21.
13. Citado en Elizabeth S. Kite, *L'Enfant and Washington* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1929), p. 48.
14. El memorándum de L'Enfant aparece reproducido en H. Paul Caemmerer, *The Life of Pierre Charles L'Enfant* (Nueva York: Da Capo, 1970), 151-154; esta cita en la p. 153.
15. Mona Ozouf, *Festivals of the French Revolution* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1988; París , 1976), p. 148 .

16. Robert Harbison, *Eccentric Spaces* (Boston: Godine, 1988), p. 5.
17. L'Enfant, «Memorandum», en Caemmerer, *Life*, p. 151.
18. Véase, for example, «Query VI: Productions Mineral, Vegetable and Animal», en Thomas Jefferson, *Notes on the State of Virginia*, edición e introducción de William Peden (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1955), pp. 26-72.
19. Véase Karl Polanyi, *The Great Transformation: The Political and Economic Origins of Our Time* (Boston: Beacon Hill Press, 1957).
20. Adam Smith, *The Wealth of Nations* (Nueva York: Everyman's Library, Knopf, 1991), p. 4.
21. Ibíd., p. 15.
22. Ibíd., p. 12.
23. Véase Smith, «How Commerce of the Towns Contributed to the Improvement of the Country», ibíd., pp. 362-374.
24. Johann Wolfgang Goethe, *Italian Journey* (Nueva York: Pantheon, 1962), p. 124.
25. Goethe, *Diary of the Journey from Karlsbad to Rome*, 24 de septiembre de 1786; citado en T. J. Reed, *Goethe* (Oxford: Oxford University Press, 1984), p. 35.
26. Goethe, *Italian Journey*, p. 58.
27. Ibíd., p. 202.
28. Ibíd., p. 124.
29. Reed, *Goethe* , p. 35, señala este singular uso.
30. Goethe, *Italian Journey*, p. 124.
31. Léon Cahen, «La Population parisienne au milieu du 18me siècle», *La Revue de Paris* (1919), pp. 146-170.
32. George Rudé, *The Crowd in the French Revolution* (Oxford: Oxford University Press, 1959), 21-22.
33. Charles Tilly, *The Contentious French* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1986) p. 222.
34. Joan Landes, *Women and the Public Sphere in the Age of the French Revolution* (Ithaca: Cornell University Press, 1988), p. 109.
35. Rudé, *The Crowd in the French Revolution*, pp. 75-76.
36. María Antonieta, carta de 10 de octubre de 1789 a Mercy d'Argenteau; citada en Simon Schama, *Citizens* (Nueva York: Knopf, 1989), p. 469.
37. Schama, *Citizens*, p. 47O.
38. Véase Lynn Hunt, *The Family Romance of the French Revolution* (Berkeley: University of California Press, 1992), especialmente capítulos 1 y 2.

CAPÍTULO NUEVE

1. Anónimo, *Les Révolutions de Paris*, vol. 17, no. 215 (23-30 brumario del año II, según el calendario revolucionario).
2. Gustave Le Bon, *The Crowd*, introducción de Robert K. Merton (Nueva York: Viking, 1960; París, 1895), p. 33.
3. Ibíd., p. 30.
4. Ibíd., p. 32.

5. François Furet, *Penser la Révolution Française* (París: Gallimard, 1978), pp. 48-49.
6. Joan Landes, «The Performance of Citizenship: Democracy, Gender and Difference in the French Revolution.» Artículo inédito presentado en la Conferencia para el estudio del pensamiento político (Yale University, abril de 1993), p. 2.
7. Véase Joan Wallach Scott, «"A Woman Who Has Only Paradoxes to Offer"; Olympe de Gouges Claims Rights for Women», en *Rebel Daughters: Women and the French Revolution*, eds. Sara E. Melzer y Leslie W. Rabine (Nueva York: Oxford University Press, 1992), pp. 102 -120.
8. Jean-Jacques Rousseau, *Émile* (París: Pleiades, 1971), libro V, p. 247.
9. Peter Brooks, *Body Work: Objects of Desire in Modern Narrative* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1993), p. 59.
10. Véase Michel Foucault y Richard Sennett, «Sexuality and Solitude», *Humanities in Revue* I.I (1982), pp. 3-21.
11. Olwen Hufton, *Women and the Limits of Citizenship in the French Revolution* (Toronto: University of Toronto Press, 1992), p. 64.
12. Michel Vovelle, *La Revolution Française: Images et recits* (París: Editions Messidor/Livre Club Diderot, 1986), vol. 2, p. 139.
13. Edmond Sirel, «Les Lèvres de la Nation», panfleto revolucionario (París, 1792), p. 6.
14. Véase Jean Starobinski, *Jean-Jacques Rousseau, la transparence et l'obstacle: Suivi de sept essais sur Rousseau* (París: Gallimard, 1971).
15. Sobre el plano de Wailly, véase Vovelle, *La Revolution Française: Images et recits*, vol. 4, p. 264; sobre el de Poyet, véase Ministerio de Cultura y Comunicación, de Grandes Obras y del Bicentenario, *Les Architectes de la Liberté, 1789-1799*, catálogo de exposición (París: École Nationale Supérieure des Beaux Arts de Paris, 1789), p. 216, fig. 154.
16. Citado en Helen Rosenau, *Boullée and Visionary Architecture* (Nueva York: Harmony Books, 1976), p. 8.
17. Étienne-Louis Boullée, *Architecture, An Essay on Art* (original MS Français 9153, Bibliothèque Nationale, París); reimpreso en Rosenau, *Boullée and Visionary Architecture*, p. 107.
18. Ibíd.
19. Ibíd., p. 91.
20. Ibíd., p. 82.
21. Anthony Vidler, *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely* (Cambridge, MA: MIT Press, 1992). Tengo una deuda con el Profesor Vidler por su agudo análisis de la obra de Boullée.
22. Emmet Kennedy, *A Cultural History of the French Revolution* (New Haven: Yale University Press, 1989), p. 197.
23. Grabado anónimo, «Machine proposée a l'Assemblée Nationale pour le Supplice des Criminelles par M. Guillotin», Museo Carnavalet #10-63; reproducido en Daniel Gerould, *Guillotine: Its Legend and Lore* (Nueva York: Blast Books, 1992), p. 14.
24. Georges Dauban, *Madame Roland et son temps* (París, 1864; 1819), p. 263. Algunos historiadores modernos como Daniel Arasse utilizan una versión corrup-

ta de este texto; el original es uno de los grandes documentos de la Revolución.

25. Daniel Arasse, *The Guillotine and the Terror* (Londres: Allen Lane, 1989), p. 28.
26. J.-B. Bossuet, *Oeuvres oratoires* ed. J. Lebourg (Lille y París, 1892), vol. 4, p. 256; citado en Kantorowicz, *The King's Two Bodies: A Study in Medieval Political Theology*, p. 409, n. 319.
27. Lynn Hunt, *Politic, Culture, and Class in the French Revolution* (Berkeley: University of California Press, 1984), p. 32.
28. Outram, *The Body and the French Revolution*, p. 115.
29. Ibíd.
30. Ozouf, *Festivals of the French Revolution*, p. 79.
31. Ibíd., p. 66.
32. David Lloyd Dowd, *Pageant-Master of the Republic: Jacques-Louis David and the French Revolution* (Lincoln: University of Nebraska Press, 1948), p. 61 .
33. *Revolutions de Paris*; citado en Ozouf, *Festivals of the French Revolution*, p. 67. 34. *Annales Patriotiques* 108 (17 de abril de 1792), p. 478. Dowd, *Pageant-Master of the Republic*, p. 61, no lo ha traducido adecuadamente.
35. Edmond Constantin, *Le Livre des Heureux* (París, 1810), p. 226.
36. Agradezco al Profesor Scott que me indicara esto.
37. «A Boy's Testimony Concerning an Illiterate Woman Signing the Petition at the Champ de Mars, July 17, 1791»; citado en *Women in Revolutionary Paris, 1789-1795*, eds. Darlene Gay Levy et al., (Chicago: University of Illinois Press, 1980), pp. 83-84.
38. Mary Jacobus, «Incorruptible Milk: Breast-feeding and the French Revolution», en *Rebel Daughters. Women and the French Revolution* eds. Sara Melzer y Leslie Rabine (Nueva York: Oxford University Press, 1992), p. 65.
39. Grabado por Helman, según Monnet, *La Fontaine de la Régénération*; reproducido en Vovelle, *La Révolution Française: Images et Récit*, vol. 4, p. 142.
40. Marie-Hélène Huet, *Rehearsing the Revolution: The Staging of Marat's Death, 1793-1797* (Berkeley: University of California Press, 1983), p. 35.
41. Jacobus, «Incorruptible Milk», p. 65; véase Hunt, *Politics, Culture, and Class in the French Revolution*, pp. 94-98.
42. Hunt, *The Family Romance of the French Revolution*, p. 80.
43. Anita Brookner, *Jacques-Louis David* (Londres: Thames & Hudson, 1980), p. 114.
44. Charles Baudelaire, citado en Daniel y Guy Wildenstein, *David: Documents supplémentaires au catalogue complèt de L'oeuvre* (París: Fondation Wildenstein, 1973); reproducido en Broockner, David, p. 116.
45. Véase Warren Roberts, «David's "Bara" and the Burdens of the French Revolution», en *Revolutionary Europe, 1750-1850* (Tallahassee, FL: Conference Proceedings, 1990).

CAPÍTULO DIEZ

1. Raymond Williams, *The Country and the City* (Nueva York: Oxford University Press, 1973), p. 217.
2. Ibíd., p. 220.

3. E. M. Forster, *Howards End* (Nueva York: Vintage Books, 1989; Londres, 1910), p. 112.
4. Judith R. Walkowitz, *City of Dreadful Delight: Narratives of Sexual Danger in Late-Victorian London* (Chicago: University of Chicago Press, 1992), p. 25.
5. *Housing of the Working Classes*, Royal Commission Report 4402 (1884-85.xxx); pp. 19-20; citado en Donald J. Olsen, *Town Planning in London: The Eighteenth and Nineteenth Centuries*, 2.ª ed. (New Haven: Yale University Press, 1982), p. 208.
6. Véase la tabla sobre la distribución del capital nacional elaborada a partir de las estadísticas estatales de impuestos en Paul Thompson, *The Edwardians: The Remaking of British Society*, 2.ª ed. (Nueva York: Routledge, 1992), p. 286.
7. Alfred Kazin, «Howards End Revisited», *Partisan Review* LIX .1 (1992), pp. 30 y 31.
8. Véase Alexis de Tocqueville, *Democracy in America*, 4.ª ed., vol. II (Nueva York: H. G. Langley, 1845).
9. Virginia Woolf, «The Novels of E. M. Forster», *The Death of the Moth and Other Essays* (Nueva York: Harcourt, Brace, 1970), p. 172 .
10. Bruno Fortier, «La Politique de l'Espace parisien», en *La Politique de l'espace parisien à la fin de l'Ancien Régime*, ed. Fortier (París: Editions Fortier, 1975), p. 59.
11. David Pinckney, *Napoleon III and the Rebuilding of Paris* (Princeton: Princeton University Press, 1958), p. 25 .
12. Véase G. E. Haussmann, *Mémories*, vol. 3 (París, 1893), pp. 478-483; citado en Pinckney, *Napoleon III and the Rebuilding of Paris*, p. 78.
13. Pinckney, *Napoleon III and the Rebuilding of Paris*, p. 93.
14. Donald Olsen, *The City as a Work of Art: London, Paris, Vienna* (New Haven: Yale University Press, 1986), p. 92.
15. Walkowitz, *City of Dreadful Delight*, p. 29.
16. Angelo Masso, *Fatigue* (Londres, 1906), p. 156; citado en Anson Rabinbach, *The Human Motor: Energy, Fatigue, and the Origins of Modernity* (Nueva York: Basic Books, 1990), p. 136.
17. Roubo; citado en Sigfried Giedion, *Mechanization Takes Command* (Nueva York: Oxford University Press, 1948), p. 313.
18. Giedion, *Mechanization Takes Command*, p. 396.
19. Ibíd., p. 404.
20. Wolfgang Schivelbusch, *The Railway Journey* (Berkeley: University of California Press, 1986), p. 75.
21. Véase Richard Sennett, *The Fall of Public Man* (Nueva York: W. W. Norton, 1992; 1976), p. 81.
22. Ibíd., p. 216.
23. Augustus J. C. Hare, *Paris* (Londres: Smith, Elder, 1887) p. 5; citado en Olsen, *The City as a Work of Art*, p. 217.
24. Véase Reyner Banham, *The Well-Tempered Environment*, 2.ª ed. (Chicago: University of Chicago Press, 1984), pp. 18-44.
25. Elizabeth Hawes, *New York, New York: How the Apartment House Transformed the Life of the City*, 1869-1930 (Nueva York: Knopf, 1993), p. 231.
26. E. M. Forster, *Two Cheers for Democracy* (Londres: Edward Arnold, 1972), p. 66.
27. Forster, *Howards End*, p. 134.

28. E. M. Forster, *Maurice* (Nueva York: W. W. Norton, 1993), p. 250 (*«terminal note»*).
29. Anónimo, «The Glorified Spinster», *Macmillan's Magazine* 58 (1888) pp. 371 y 374.
30. Forster, *Howards End*, 209-210.
31. Ibíd., p. 210.
32. Ibíd., p. 350.
33. Ibíd., pp. 353-354.
34. Ambos comentarios se citan en Alistair M. Duckworth, *Howards End: E. M. Forster's House of Fiction* (Nueva York: Twayne/Macmillan, 1992), p. 62.
35. Forster, *Howards End*, p. 113
36. Carta a Forrest Reid, 13 de marzo de 1915, citada en P. N. Furbank, *E. M. Forster: A Life* (Nueva York: Harcourt Brace Jovanovich, 1978), vol. II, p. 14.
37. Martin Heidegger, «Building Dwelling Thinking», en Heidegger, *Poetry, Language, Thought* (Nueva York: Harper & Row, 1975), p. 160. La cursiva es del original. Basado en la conferencia pronunciada en Darmstadt, Alemania, el 5 de agosto 5 de 1951.
38. Kazin, «Howards End Revisited », p. 32 .

CONCLUSIÓN

1. Véase Jane Jacobs, *The Death and Life of Great American Cities* (Nueva York: Random House, 1963).
2. Las estadísticas sobre los indigentes son tan variadas como los que realizan las tabulaciones. No obstante, en los últimos años la población estival de personas sin hogar en Manhattan se ha aproximado a las 30.000 personas y la invernal ha estado entre 10.000 y 20.000. La mayoría son individuos solteros. En los barrios periféricos, las cifras son menores pero el porcentaje de familias o fragmentos de familias sin hogar es mucho mayor.
3. Lewis Mumford, *The City in History* (Nueva York: Harcourt Brace Jovanovich, 1961), p. 421.
4. Jean Gottmann, *Megalopolis* (Nueva York: Twentieth Century Fund, 1961), p. 736.
5. Citado en Robert Caro, *The Power Broker* (Nueva York: Knopf, 1974), p. 318.
6. Véase Caro, *The Power Broker*.
7. Herbert Gans, *The Levittowners* (Nueva York: Pantheon, 1967), p. 220.
8. Gans, *The Levittowners*, p. 32.
9. Véase una relación sucinta de estos cambios en Melvin M. Webber, «Revolution in Urban Development», en *Housing: Symbol, Structure, Site*, ed. Lisa Taylor (Nueva York: Rizzoli, 1982), 64-65.
10. Véase, por ejemplo, Roland Barthes, *A Lover's Discourse* (Nueva York: Hill & Wang, 1978).
11. Véase Kevin Lynch, *The Image of the City* (Cambridge, MA: MIT Press, 1960); Erving Goffmann, *Relations in Public: Microstudies of the Public Order* (Nueva York: Basic Books, 1971).
12. Alexis de Tocqueville, *Democracy in America* (Nueva York: Vintage Books, 1963), vol. 2, p. 141 .

13. Véase Robert Jay Lifton, *The Protean Self: Human Resilience in an Age of Fragmentation* (Nueva York: Basic Books, 1993) .
14. Sigmund Freud, *Beyond the Pleasure Principle*, trad. James Strachey (Nueva York: W. W. Norton, 1961), p. 1.
15. Ibíd., p. 21. Las cursivas son del original.
16. Ibíd., p. 4.
17. Ibíd., p. 5.
18. Elaine Scarry, *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World* (Nueva York: Oxford University Press, 1985), p. 161.

BIBLIOGRAFÍA



Adelman, Howard, «Leon Modena: The Autobiography and the Man», en *The Autobiography of a Seventeenth-Century Rabbi: Leon Modena's «Life of Judah»*, ed. Mark Cohen, 1938.

Adorno, Theodor, «Culture Industry Reconsidered», *New German Critique* 6 (1975), pp. 12-19.

Agulhon, Maurice, *Marianne into Battle: Imagery and Symbolism in France, 1789-1880,* Nueva York: Cambridge University Press, 1981.

Anónimo, «The Glorified Spinster», *Macmillan's Magazine* 58 (1888), pp. 371 y 374.

Arasse, Daniel, *The Guillotine and the Terror*, Londres: Allen Lane, 1989; París, 1987.

Arendt, Hannah, *The Human Condition*, Chicago: University of Chicago Press, 1957.

Ariès, Philippe, *Western Attitudes Toward Death: From the Middle Ages to the Present*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1974.

Aristófanes, vol. I: *The Clouds*, Loeb Classical Library, Nueva York: G. P. Putnam's Sons, 1924.

Aristóteles, *De Anima*, Londres: Penguin, 1986.

—. *Generation of Animals*, Loeb Classical Library, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1943.

—. *On Sense and Sensible Objects. On the Soul, Parva Naturalia, On Breath*, Loeb Classical Library, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1964.

—. *The Polititics,* ed. Richard McKeon, Nueva York: Random House, 1968.

Auden, W. H., *Collected Poems*, ed. Edward Mendelson, Nueva York: Random House, 1976.

Auguet, Robert, *Cruelty and Civilization: The Roman Games*, Londres: Allen & Unwin,1972.

San Agustín, *The City of God*, 3 vols. *Fathers of the Church series*, vol. 14. Washington, D.C.: Catholic University of America Press, 1950.

—. *Confessions*, Londres: Penguin, 1961.

Baldwin, Summerfield, *Business in the Middle Ages*, Nueva York: Cooper Square Publishers, 1968.

Banham, Reyner, *The Well-Tempered Environment*, 2ª ed. Chicago: University of Chicago Press, 1984.

Barasch, Moshe, *Gestures of Despair in Medieval and Early Renaissance Art*, Nueva York: New York University Press, 1976.

Barthes, Roland, *A Lover's Discourse*, Nueva York: Hill & Wang, 1978.

Barton, Carlin, *The Sorrows of the Ancient Romans: The Gladiator and the Monster,* Princeton: Princeton University Press, 1993.

Baumgartner, M. P., *The Moral Order of a Suburb*, Nueva York: Oxford University Press, 1988.

Beacham, Richard, *The Roman Theatre and Its Audience*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1992.

Beaucourt, Charles, *Captivité et derniers moments de Louis XVI*, París, 1892.

Bell, Malcolm, «Some Observations on Western Greek Stoas», manuscrito inédito, American Academy in Rome, 1992.

Bergquist, Birgitta, «Sympotic Space: A Functional Aspect of Greek Dining Rooms», en *Sympotica: A Symposium on the Symposion*. Ed. Oswyn Murray.

Berlin, Isaiah, «Two Concepts of Liberty», *Essays on Liberty*, Londres: Oxford University Press, 1969.

Black, Max, «On Metaphor», *Models and Metaphors: Studies in Language and Philosophy*, Ithaca, NY: Cornell University Press, 1962.

Boardman, John, «Greek Art and Architecture», en *The Oxford History of the Classical World*, eds. John Boardman, Jasper Griffin y Oswyn Murray, Nueva York: Oxford University Press, 1986.

Boatwright, Mary Taliaferro, *Hadrian and the City of Rome*, Princeton: Princeton University Press, 1987.

Boegehold, Alan L., «Toward a Study of Athenian Voting Procedure», *Hesperia* 32 (1963), pp. 366-374.

Boucher, François, *20,000 Years of Fashion: The History of Costume and Personal Adornment*, Nueva York: Abrans, 1973.

Braund, David, *The Administration of the Roman Empire*, Exeter: University of Exeter Press, 1988.

Bremmer, Jan, «Walking, Standing and Sitting in Ancient Greek Culture», en *A Cultural History of Gesture*, eds. Jan Bremmer y Herman Roodenburg, Ithaca, NY: Cornell University Press, 1991.

Brilliant, Richard, *Gesture and Rank in Roman Art*, New Haven: Connecticut Academy of Arts and Sciences, 1963.
—. *Visual Narratives*, Ithaca, NY: Cornell University Press, 1984.
Brookner, Anita, *Jacques-Louis David*, Londres: Thames & Hudson, 1980.
Brooks, Peter, *Body Work: Objects of Desire in Modern Narrative*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1993.
—. *The Melodramatic Imagination*, New Haven: Yale University Press, 1976.
—. *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*, Nueva York: Knopf, 1984.
Brown, Frank E., *Roman Architecture*, Nueva York: Braziller, 1972.
Brown, Peter, *Augustine of Hippo*, Berkeley: University of California Press, 1967.
—. *The Body and Society: Men, Women, and Sexual Renunciation in Early Christianity*, Nueva York: Columbia University Press, 1988.
Bruno, Vincent J. «The Parthenon and the Theory of Classical Form», en *The Parthenon*, ed. Vincent J. Bruno. Nueva York: W. W. Norton, 1974.
Bryson, Norman, *Vision and Painting*, New Haven: Yale University Press, 1983.
Burchard, Johann, *Liber Notarum*, Cita di Castello, 1906.
Burkert, Walter, *Structure and History in Greek Mythology and Ritual*, Berkeley: University of California Press, 1979.
Bynum, Caroline Walker, *Jesus as Mother: Studies in the Spirituality of the High Middle Ages*, Berkeley: University of California Press, 1982.
—. «The Female Body and Religious Practice in the Later Middle Ages», en *Fragments for a History of the Human Body*, parte primera, eds. Michel Feher, Ramona Naddaff y Nadia Tazi.
Bynum, William, «The Anatomical Method, Natural Theology, and the Functions of the Brain», *Isis* 64 (diciembre de 1973): pp. 445-468.
Caemmerer, H. Paul. *The Life of Pierre Charles L'Enfant.* Nueva York: Da Capo, 1970.
Cahen, Léon. «La population parisienne au milieu du 18eme siècle», *La Revue de Paris XI* (1919).
Camp, John M., *The Athenian Agora: Excavations in the Heart of Classical Athens*, Londres: Thames & Hudson, 1986.
Cantarella, Eva, *Bisexuality in the Ancient World*, New Haven: Yale University Press, 1992.
Carcopino, Jerome, *Daily Life in Ancient Rome*, New Haven: Yale University Press, 1968; París, 1939.
Carlson, E. T., y Meribeth Simpson, «Models of the Nervous System in Eighteenth-Century Neurophysiology and Medical Psychology», *Bulletin of the History of Medicine* 44 (1969) , pp. 101-115.
Caro, Robert, *The Power Broker*, Nueva York: Knopf, 1974.
Cave, Roy C., y Herbert H. Coulson, *A Source Book for Medieval Economic History*, Nueva York: Bruce Publishing Co., 1936.
Chedeville, Andre, Jacques Le Goff y Jacques Rossiaud, eds., *Histoire de la France urbaine*, vol. 2: *La ville mediévale.* París: Editions du Seuil, 1980.
Chenu, Marie Dominique, *La théologie au XIIme siècle,* París: J. Vriu, 1957.
Choay, Françoise, «La ville et le domaine bati comme corps dans les textes des architectes-theoriciens de la première Renaissance italienne», *Nouvelle Revue de Psychoanalyse* 9 (1974).
Cipolla, C. M., *The Economic History of Europe*, vol. I, Londres: Fontana, 1972.

Clark, Kenneth, *The Nude: A Study in Ideal Form*, Princeton: Princeton University Press, 1956.
Cohen, Mark, ed., *The Autobiography of a Seventeenth-Century Rabbi: Leon Modena's «Life of Judah»*, Princeton: Princeton University Press, 1988.
Cohn, Norman, *The Pursuit of the Millennium: Revolutionary Millenarians and Mystical Anarchists of the Middle Ages*, ed. rev., Nueva York: Oxford University Press, 1972.
Cole, Toby, y Helen Gich Chinoy, eds., *Actors on Acting*, ed. rev. Nueva York: Clown, 1970.
Comito, Terry, *The Idea of the Garden in the Renaissance*, New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1978.
Constantin, Edouard, *Le livre des heureux*, París, 1810.
Contamine, Philippe, «Peasant Hearth to Papal Palace: The Fourteenth and Fifteenth Centuries», en *A History of Private Life* , vol. II: *Revelations of the Medieval World*, eds. Georges Duby y Philippe Aries.
Corbin, Alain, *The Foul and the Fragrant: Odor and the French Social Imagination*, Nueva York: Berg, 1986; París, 1982.
Coryat, Thomas, *Coryat's Crudities*, 2 vols. ed. James Maclehouse, Glasgow: University of Glasgow Press, 1905; Londres, 1611.
Cox, Harvey, *The Secular City*, ed. rev., Nueva York: Macmillan, 1966.
Cozzi, Gaetano, ed., *Gli Ebrei e Venezia, secoli XIV-XVIII*, Milán: Edizioni di Comunita, 1987.
Dauban, Georges, *Madame Roland et son temps*, París, 1864; 1819.
Davis, Natalie Z., «Fame and Secrecy: Leon Modena's Life as an Early Modern Autobiography», en *The Autobiography of a Seventeenth-Century Rabbi: Leon Modena's «Life of Judah»*, ed. Mark Cohen.
Detienne, Marcel, «En Grece Archaique: Geometrie politique et societe», *Annales* ESC 20 (1965), pp. 425-442.
The Gardens of Adonis: Spices in Greek Mythology, introducción de J.-P. Vernant. Atlantic Highlands, NJ: Humanities Press, 1977; París, 1972.
Dión Casio, *Dio's Roman History*, vol. VIII, Loeb Classical Library, Nueva York: G. P. Putnam's Sons, 1925.
Dodds, E. R., *The Greeks and the Irrational*, Berkeley: University of California Press, 1951.
Douglas, Mary, *Purity and Danger: An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo*, Londres: Routledge & Kegan Paul, 1978.
Dover, K J., *Greek Homosexuality*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1989.
Dowd, David, *Pageant-Master of the Republic. Jacques-Louis David and the French Revolution*, Lincoln: University of Nebraska Press, 1948.
Duby, Georges, *The Age of Cathedrals: Art and Society, 980-1420*, Chicago: University of Chicago Press, 1981; París, 1976.
—. «The Emergence of the Individual; Solitude: Eleventh to Thirteenth Century», en *A History of Private Life*, vol. II: *Revelations of the Medieval World*, eds. Georges Duby y Philippe Ariès, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1985; París, 1985.
Duckworth, Alistair M., *Howards End: E. M. Forester's House of Fiction*, Nueva York: Twayne/Macmillan, 1992.

Dudley, Donald R., ed. , *Urbs Roma*, Londres: Phaidon Press, 1967.
Dumesnil, Marie-Françoise, «A Reply to the "Reflections of Dramatic Art" of Clairon" (1800), en *Actors on Acting*, eds. Toby Cole y Helen Crich Chinoy.
Dumont, Louis, *Homo Hierarchicus: Essai sur le systeme des castes*, París: Gallimard, 1967.
Egbert, Virginia Wylie, *On the Bridges of Medieval Paris: A Record of Early Fourteenth-Century Life*, Princeton: Princeton University Press, 1974.
Feher, Michel, Ramona Naddaff y Nadia Tazi, eds., *Fragments for a History of the Human Body*, partes primera, segunda y tercera, Nueva York: Urzone, 1989.
Fehl, Philippe, «Gods and Men in the Parthenon Frieze», en *The Parthenon*, ed. Vincent J. Bruno.
Finlay, Robert, «The Foundation of the Ghetto: Venice, the Jews, and the War of the League of Cambrai», *Proceedings of the American Philosophical Society* 126.2 (8 de abril de 1982), pp. 140-154.
Finley, M. I., *The Ancient Greeks: An Introduction to their Life and Thought*, Londres: Penguin, 1963.
—. *The Ancient Economy*, 2ª ed., Londres: Hogarth Press, 1985.
Foa, Anna, «The New and the Old: The Spread of Syphilis, 1494-1530», en *Sex and Gender in Historical Perspectives*, eds. Edward Muir y Guido Ruggiero, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1990.
Forster, E. M., *Howards End,* Nueva York: Vintage Books, 1989; Londres, 1910.
—. *Two Cheers for Democracy*, Londres: Edward Arnold, 1992. *Maurice*, Nueva York: W. W. Norton, 1993.
Fortas, Meyer, «Ritual and Office», en *Essays on the Ritual of Social Relations*, ed. Max Gluckman, Manchester: Manchester University Press, 1962.
Fortier, Bruno, «La Politique de l'Espace parisien», en *La politique de l'espace parisien à la fin de l'Ancien Régime*, ed. Bruno Fortier, París: Editions Fortier, 1975.
Foucault, Michel, *Discipline and Punish*, Nueva York: Pantheon, 1977; París, 1975.
—. *The History of Sexuality*, vol. 1: *An Introduction*, Nueva York: Vintage Books, 1980; París, 1976. Vol. 2: *The Use of Pleasure*, Nueva York: Vintage Books, 1990; París, 1984.
—. y Richard Sennett, «Sexuality and Solitude», *Humanities in Review* I.1 (1982), pp. 3-21.
Freud, Sigmund, *Beyond the Pleasure Principle*, Nueva York: W. W. Norton, 1961; Viena, 1923.
Furbank, P. N., *E. M. Forster,* 2 vols, Nueva York: Harcourt Brace Jovanovich, 1978.
Furet, Française, *Penser la Revolution Française*, París: Gallimard, 1978.
Gans, Herbert, *The Levittowners*, Nueva York: Pantheon, 1967.
Garrod, H. W., ed., *The Oxford Book of Latin Verse,* Oxford: Oxford University Press, 1944.
Giedion, Sigfried, *Mechanization takes Command*, Nueva York: Oxford University Press, 1948.
Gilbert, Felix, «Venice in the Crisis of the League of Cambrai», en *Renaissance Veniae*, ed. John R. Hale.
Gihnan, Sander L., *Sexuality*, Nueva York: John Wiley & Sons, 1989.

Giruoard, Mark, *Life in the English Country House: A Social and Architectural History*, New Haven: Yale University Press, 1978.
Goethe, Johann Wolfgang, *Italian Journey, 1786-1788*, Nueva York: Pantheon, 1962.
Goffmann, Enring, *Relations in Public: Microstudies of the Public Order*, Nueva York: Basic Books, 1971.
Gombrich, E. H., *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, Bollingen Series XXXV.5, Princeton: Princeton University Press, 1961.
Gonzalez-Crussi, F., *The Five Senses*, Nueva York: Vintage Books, 1991.
Gothein, Marie Luise, *A History of Garden Art*, vol. I, Nueva York: Hacker, 1966; Heidelberg, 1913.
Gottmann, Jean, *Megalopolis*, Nueva York: Twentieth Century Fund, 1961.
Gould, Carol, *Marx's Social Ontology*, Cambridge, MA: MIT Press, 1980.
Graf, Fritz, «Gestures and Conventions: The Gestures of Roman Actors and Orators», en *A Cultural History of Gesture,* eds. Jan Bremmer y Herman Roodenburg.
Grant, Michael, *History of Rome*, Nueva York: Scribners, 1978.
Grunwald Center for the Graphic Arts, Los Angeles, *French Caricature and the French Revolution 1789-1799*, catálogo, Los Angeles: University of California Press, 1988.
Guston, Philip, «Piero della Francesca: The Impossibility of Painting», *Art News* 64 (1965), p. 37.
Habermas, Jurgen, *The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society*, Cambridge, MA: MIT Press, 1989; Darmstadt, 1962.
Hale, John R., ed., *Renaissance Venice*, Totowa, NJ: Rowman & Littiefield, 1973.
Halperin, David, *One Hundred Years of Homosexuality*, Londres: Routledge, 1990.
Hansen, Mogens, «The Athenian Ekklesia and the Assembly Place on the Pnyx», *Greek, Roman, Byzantine Studies* 23.3 (otoño 1982), pp. 241-249.
Harbison, Robert, *Eccentric Spaces*, Boston: Godine, 1988.
Harrison, Evelyn B, «Athena and Athens in the East Pediment of the Parthenon», en *The Parthenon*, ed. Vincent J. Bruno.
Harvey, David, *Social Justice and the City*, Baltimore y Londres: Johns Hopkins University Press, 1975.
Harvey, William, *De motu Cordis*, Frankfurt, 1628.
Haussmann, G. E., *Memoires*, vol. 3., París, 1893.
Hawes, Elizabeth, *New York, New York: How the Apartment House Transformed the Life of the City 1869-1930*, Nueva York: Knopf, 1993.
Heers, Jacques, *La ville au Moyen Age*, París; Libraire Artheme Fayard, 1990.
Heidegger, Martin, «Building Dwelling Thinking», en *Poetry, Language, Thought*, Nueva York: Harper & Row, 1975.
—. «The Origin of the Work of Art», en *Poetry, Language, Thought*.
Héritier-Auge, Françoise, «Semen and Blood: Some Ancient Theories Concerning Their Genesis and Relationship», en *Fragments for a History of the Human Body*, parte tercera. eds. Michel Feher, Ramona Naddaff y Nadia Tazi.
Hesíodo, *Works and Days*, *The Homeric Hymns and Homerica*, Loeb Classical Library, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1936.

Hirschmann, Albert, *The Passions and the Interests: Political Arguments for Capitalism Before Its Triumph*, Princeton: Princeton University Press, 1977.
Hodgett, Gerald, *A Social and Economic History of Medieval Europe*, Londres: Methuen, 1972.
Hollander, Anne, *Moving Pictures*, Nueva York: Knopf, 1 989.
Homero, *The Iliad*, 2 vols., Loeb Classical Library, Cambridge, MA: Harvard Unsversity Press, 1963; 1925.
Honour, Hugh, *Venice* , Londres: Collins, 1990.
Hopkins, Keith, *Death and Renewal*, Nueva York: Cambridge University Press, 1983.
Horkheimer, Max, y Theodor Adorno, *Dialectic of Enlightenment*, Nueva York: Continuum, 1993.
Horowitz, Elliott, «Coffee, Coffeehouses, and the Nocturnal Rituals of Early Modern Jewry», *American Jewish Studies Review* 14 (1988): 17-46.
Huet, Marie Helene, *Rehearsing the Revolution: The Staging of Marat's Death, 1793-1797*, Berkeley: University of California Press, 1992.
Hufton, Olwen, *Women and the Limits of Citizenship in the French Revolution*, Toronto: University of Toronto Press, 1992.
Hughes, Diane Owen, «Earrings for Circumcison: Distinction and Purification in the Italian Renaissance City», en *Persons in Groups?*, W. Richard Trexler, Binghamton, NY: Medieval and Renaissance Texts and Studies, 1985.
Huizinga, Johan, *The Waning of the Middle Ages*, Nueva York: St. Martin's Press, 1954; Leiden, 1919. [Ed. cast.: Alianza Editorial, Madrid.]
Hunt, Lynn, *Politics, Culture and Class in the French Revolution*, Berkeley: University of California Press, 1984.
—. *The Family Romance of the French Revolution*, Berkeley: University of California Press, 1992.
Huse, Norbert, y Wolfgang Wolters, *The Art of Renaissance Venice: Architecture, Sculpture, and Painting, 1460-1590*, Chicago: University of Chicago Press, 1990; Munich, 1986.
Jacobs, Jane, *The Death and Life of Great American Cities*, Nueva York: Random House, 1961.
Jacobus, «Incorruptible Milk: Breast-feeding and the French Revolution», en *Rebel Daughters: Women and the French Revolution*, eds. Sara E. Melzer y Leslie Rabine, Nueva York: Oxford University Press, 1992.
Jakobson, Roman, «Two Types of Language and Two Types of Aphasic Disturbances», *Fundamentals of Language*, eds. Jakobson y Morris Halle, The Have: Mouton, 1956.
James, E. O., *Seasonal Feasts and Festivals*, Nueva York: Barnes & Noble, 1961.
Jarrett, Bede, *Social Theories of the Middle Ages 1200-1500*, Nueva York: Frederick Ungar, 1966.
Jefferson, Thomas, *Notes on the State of Virginia*, introducción de William Peden, Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1955.
Jenofonte, *Hellenika* I-11.310, ed. de Peter Krentz, Warminster, UK: Aris & Phillips, 1989.
Juan de Salisbury, *Policraticus*, ed de C. C. J. Webb, Oxford: Oxford University Press, 1909.
Joint Association of Classical Teachers, *The World of Athens: An Introduction to Classical Athenian Culture*, Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1984.

Kaminsky, Jack, *Hegel on Art*, Albany, NY: State University of Nueva York Press, 1970.
Kantorowicz, Ernest H., *The King's Two Bodies: A Study in Medieval Political Theology*, Princeton: Princeton University Press, 1957.
Katz, Jacob, *Exclusiveness and Tolerance: Studies in Jewish-Gentile Relations in Medieval and Modern Times*, Oxford: Oxford University Press, 1961.
Kennedy, Emmet, *A Cultural History of the French Revolution*, New Haven: Yale University Press, 1989.
King James Bible, Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1988; también *New Testament text*, Nueva York: Thomas Nelson & Sons, 1925.
Kite, Elizabeth S., *L'Enfant and Washington*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1929.
Klibansky, Raymond, «Melancholy in the System of The Four Temperaments», en *Saturn and Melancholia*, eds. Raymond Klibansky, Erwin Panofsky y Fritz Saxl, Nueva York: Basic Books, 1964.
Knights, L. C., *Drama and Society in the Age of Jonson*, Londres: Chatto & Windus, 1962.
Knox, B. M. W., «Silent Reading in Antiquity», *Greek Roman Byzantine Studies* 9 (1968), pp. 421-435.
Konrad, Gyorgy, *Anti-Politics*, Nueva York: Harcourt Brace Jovanovich, 1984.
Kostof, Spiro, *A History of Architecture: Settings and Rituals*. Oxford: Oxford University Press, 1985.
—. *The City Shaped: Urban Patterns and Meanings Through History*, Londres: Thames & Hudson, 1991.
—. *The City Assembled: The Elements of Urban Form Through History*, Londres: Thames & Hudson, 1992.
Krautheimer, Richard, *Rome: Profile of a City, 312-1308*, Princeton: Princeton University Press, 1980.
—. *Early Christian and Byzantine Architecture*, 4a ed. Nueva York: Viking-Penguin, 1986.
Krinsky, Carol Herselle, *Synagogues of Europe: Architecture, History, Meaning*, Nueva York and Cambridge, MA: The Architectural History Foundation and MIT Press, 1985.
Kubey, Robert, y Mihaly Csikszentmihalyi, *Television and the Quality of Life: How Viewing Shapes Everyday Experience*, Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum, 1990.
Landes, David, *Revolution in Time: Clocks and the Making of the Modern World*, Cambridge, MA: Belknap Press, 1983.
Landes, Joan B., *Women and the Public Sphere in the Age of the French Revolution*, Ithaca, NY: Cornell University Press, 1988.
—. «The Performance of Citizenship: Democracy, Gender and Difference in the French Revolution», artículo inédito presentado en la Conferencia para el Estudio del Pensamiento Político, Yale University, abril de 1993.
Lane, Frederic Chapin, «Family Partnerships and Joint Ventures in the Venetian Republic», *Journal of Economic History* IV (1944), pp. 178-196.
—. *Venice: A Maritime Republic*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1973.

Lavin, Marilyn Aronberg, *Piero della Francesca: The Flagellation,* Nueva York: Viking Press, 1972.
Lawrence, A. W., *Greek Architecture,* Additions by R. A. Tomlinson, Londres: Penguin, 1983.
Le Bon, Gustave, *The Crowd. A Study of the Popular Mind,* ed. R. Merton, Nueva York: Viking Press, 1960.
Leff, Gordon, *Paris and Oxford Universities in the Thirteenth and Fourteenth Centuries: An Institutional and Intellectual History,* Nueva York: John Wiley & Sons, 1968.
Le Goff, Jacques, «Introduction» a la *Histoire de la France Urbaine,* vol. II: *La Ville Médievale,* eds. Andre Chedeville, Jacques Le Goff y Jacques Rossiaud, París: Editions de Seuil, 1980.
—. *Medieval Civilization, 400-1500,* Cambridge, MA: Basil Blackwell, 1988.
—. *Your Money or Your Life: Economy and Religion in the Middle Ages,* Nueva York: Zone Books, 1988.
—. «Head or Heart? The Political Use of Body Metaphors in the Middle Ages», en *Fragments for a History of the Human Body,* parte tercera, eds. Michel Feher, Ramona Naddaff y Nadia Tazi.
—. «Temps de l'Église et temps du Marchand», *Annales* ESC 15 (1960), pp. 417-433.
Leguay, Jean-Pierre, *La rue au Moyen Âge,* Rennes, France: Ouest France, 1984.
Le Guerer, Annick, *Scent,* Nueva York: Random House, 1992.
Lenin, V. I., *Materialism and Empiro-Criticism,* Nueva York: International Publishers, 1927; 1908.
Levy, Darlene Gay, Harriet Applewhite y Mary Johnson, eds., *Women in Revolutionary Paris, 1789-1795* , Chicago: University of Illinois Press, 1980.
Lewis, Naphtali, y Meyer Reinhold, eds., *Roman Civilization: Selected Readings,* vol. II: *The Empire,* 3a ed., Nueva York: Columbia University Press, 1990.
Lifton, Robert Jay, *The Protean Self: Human Resilience in an Age of Fragmentation,* Nueva York: Basic Books, 1993.
Lissarrague, François, «Figures of Women», en *A History of Women in the West,* vol. I: *From Ancient Goddesses to Christian Saints,* ed. Pauline Schmitt Pantell, Cambridge: Harvard University Press, 1992; París, 1991.
Little, Lester K., *Religious Poverty and the Profit Economy in Medieval Europe,* Londres: Paul Elek, 1978.
Lopez, Robert, *The Commercial Revolution of the Middle Ages, 930-1350,* Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1971.
Loraux, Nicole, *The invention of Athens: The Funeral Oration in the Classical City,* Cambridge, MA: Harvard University Press, 1986.
—. «Herakles: The Super-Male and the Feminine», en *Before Sexuality: The Construction of Erotic Experience in the Ancient Greek World,* eds. David Halperin, John J. Winkler y Froma I. Zeitlin, Princeton: Princeton University Press, 1989.
Luchaire, Achille, *Social France at the Time of Philip Augustus,* Londres: John Murray, 1912; París, 1899.
Luscombe, D. E., «Cities and Politics Before the Coming of the Politics: Some illustrations», en *Church and City 1000-1500: Essays in Honor of Christopher Brooke,* eds. David Abulafia, Michael Franklin y Miri Rubin. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1992.

Licurgo, *Against Leocrates. Minor Attic Orators,* Loeb Classical Library, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1954.
Lynch, Kevin, *The Image of the City,* Cambridge, MA: MIT Press, 1960.
MacDonald, William L., *The Pantheon: Design, Meaning and Progeny,* Cambridge, MA: Harvard University Press, 1976.
—. *The Architecture of the Roman Empire,* vol. I: *An Introductory Study,* ed. rev., New Haven: Yale University Press, 1982.
MacMullen, Ramsay, *Paganism in the Roman Empire,* New Haven: Yale University Press, 1981.
Manuel, Frank, *The Broken Staff: Judaism Through Christian Eyes,* Cambridge, MA: Harvard University Press, 1992.
Marco Aurelio, *Meditations,* Indianapolis: Hackett Publishing, 1983.
Marcuse, Herbert, *One-Dimensional Man: Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society,* Boston: Beacon Press, 1964.
Masson, Georgina, *Courtesans of the Italian Renaissance,* Nueva York: St. Martin's Press, 1975.
Mazzolani, Lidia Storini, *The Idea of the City in Roman Thought: From Walled City to Spiritual Commonwealth,* Bloomington: Indiana University Press, 1970; Milán, 1967.
McNeill, William, *Venice. The Hinge of Europe, 1081-1797,* Chicago: University of Chicago Press, 1974.
Meeks, Wayne A., *The First Urban Christians: The Social World of the Apostle Paul,* New Haven: Yale University Press, 1983.
—. *The Moral World of the First Christians,* Filadelfia: Westminster Press, 1986.
Melzer, Sara, y Leslie Rabine, eds., *Rebel Daughters. Women and the French Revolution,* Nueva York: Oxford University Press, 1992.
Mercier, Sebastien *Tableau de Paris.* 12 vols. Amsterdam, NY: 1782-88.
Millar, Fergus, *The Emperor in the Roman World,* Ithaca, NY: Cornell University Press, 1992.
Ministère de la Culture et de la Communication, des Grands Travaux et du Bicentennaire, *Les Architectes de la Liberté 1789-1799,* catálogo, París: École Nationale Superieure des Beaux Arts de Paris, 1989.
Módena, León, «Life of Judah», en *The Autobiography of a Seventeenth-Century: Leon Modena's «Life of Judah»,* ed. Mark Cohen.
Mollat, Michel, *The Poor in the Middle Ages,* New Haven: Yale University Press, 1986; París, 1978.
Morel, Marie-France, «Ville et campagne dans le discours medical sur la petite enfance au XVIIIe siècle», *Annales* ESC 32 (1977), pp. 1007-1024.
Mumford, Lewis, *The City in History,* Nueva York: Harcourt BraceJovanovich, 1961.
Munsterberg, Hugo, *The Film: A Psychological Study: The Silent Photoplay in 1916.* Nueva York: Dover Publications, 1970; 1916.
Murray, Oswyn, «Sympotic History», en *Sympotica: A Symposium on the Symposiom,* ed. Oswyn Murray, Oxford: Clarendon Press, 1990.
Nelson, Benjamin N., «The Usurer and the Merchant Prince: Italian Businessmen and the Ecclesiastical Law of Restitution, 1100-1550», *Journal of Economic History* VII (1947), pp. 104-122.
Neusner, Jacob, *A History of the Mishnaic Law of Purities,* Leiden: Brill, 1977.
Nock, Arthur Darby, *Conversion,* Oxford: Oxford University Press, 1969.

Ober, Josiah, *Mass and Elite in Democratic Athens: Rhetoric, Ideology and the Power of the People*, Princeton: Princeton University Press, 1989.
Olsen, Donald J., *Town Planning in London: The Eighteenth and Nineteenth Centuries*, 2.ª ed. New Haven: Yale University Press, 1982.
—. *The City as a Work of Art: London, Paris, Vienna*, New Haven: Yale University Press, 1986.
Orígenes, *Contra Celsum*, ed. de Henry Chadwick, Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1965.
Outram, Dorinda, *The Body and the French Revolution: Sex, Class, and Political Culture*, New Haven: Yale University Press, 1989
Ovidio, *Fasti*, Loeb Classical Library, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1976.
—. *Tristia*, en Ovidio, vol. VI, 2ª ed. Loeb Classical Library, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1988.
Ozouf, Mona, *Festivals and the French Revolution*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1988; París, 1976.
Pantel, Pauline Schmitt, ed., *A History of Women in the West*, vol. I: *From Ancient Goddesses to Christian Saints*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1992; París, 1991.
Patérculo, Veleyo, *Compendium of Roman History II*, Londres: W. Heinemann, 1924.
Pelikan, Jaroslav, *Jesus Through the Centuries*, New Haven: Yale University Press, 1985.
Pellizer, Ezio, «Sympotic Entertainment», en *Sympotica: A Symposium on the Symposion*, ed. Oswyn Murray.
Pinckney, David, *Napoleon III and the Building of Paris*, Princeton: Princeton University Press, 1958.
Pirenne, Henri, *Medieval Cities: Their Origins and the Revival of Trade*, Princeton: Princeton University Press, 1946.
Platón, *Gorgias*, Londres: Penguin, 1960.
—. *Symposium*, Indianapolis: Hackett Publishing, 1989.
Plauto, vol. VII: *Curculio*, Loeb Classical Library, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1977.
Plutarco, «Perikles», *The Rise and Fall of Athens: Nine Greek Lives*, Londres: Penguin, 1960.
Polanyi, Karl, *The Great Transformation: The Political and Economic Origins of Our Time*, Boston: Beacon Hill Press, 1957.
Polibio, *Histories*, 6 vols., Loeb Classical Library, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1980.
Pomeroy, Sarah, *Goddesses, Whores, Wives, and Slaves: Women in Classical Antiquity*, Nueva York: Schocken Books, 1975.
Pouchelle, Marie-Christine, *The Body and Surgery in the Middle Ages*, New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1990; París, 1983.
Pullan, Brian S., *Rich and Poor in Renaissance Venice*, Oxford: Basil Blackwell, 1971.
—.*The Jews of Europe and the Inquisition of Venice, 15S0-1670*, Totowa, NJ: Barnes & Noble, 1983.
Rabinbach, Anson, *The Human Motor: Energy, Fatigue, and the Origins of Modernity*, Nueva York: Basic Books, 1990.

Ravid, Benjamin, «The First Charter of the Jewish Merchants of Venice, 1589», *Association for Jewish Studies Review I* (1976), pp. 187-222.
—. «The Religious, Economic, and Social Background and Context of the Establishment of the Ghetti of Venice», en *Gli Ebrei e Venezia, secoli XIV-XVIII*, ed. Gaetano Cozzi.
Reed, T. J., *Goethe*, Oxford: Oxford University Press, 1984.
Reps, John, *Monumental Washington*, Princeton: Princeton University Press, 1967.
Reynolds, Joyce, «Cities», en *The Administration of the Roman Empire*, ed. David Braund.
Roberts, J. W., *City of Sokrates: An Introduction to Classical Athens*, Nueva York: Routledge & Kegan Paul, 1984.
Roberts, Warren, «David's "Bara" and the Burdens of the French Revolution», en *Revolutionary Europe 1750-1850*, Tallahassee, FL: Conference Proceedings, 1990.
Rosenau, Helen, *Boullée and Visionary Architecture*, Nueva York: Harmony Books, 1976.
Rousseau, Jean-Jacques, *Émile, ou Traité de L'Éducation*, París: Gallimard, 1971; 1762. [Ed. cast.: Alianza Editorial, Madrid.]
Rudé, George, *The Crowd in the French Revolution*, Nueva York: Oxford University Press, 1959.
Ruggiero, Guido, *The Boundaries of Eros: Sex Crime and Sexuality in Renaissance Venice*, Nueva York: Oxford University Press, 1985.
Rykwert, Joseph, *The Idea of a Town: The Anthropology of Urban Form in Rome, Italy and the Ancient World. Cambridge*, MA: MIT Press, 1988.
Saalman, Howard, *Medieval Cities*, Nueva York: George Braziller, 1968.
Sade, D. A. F, Marquis de, *Three Complete Novels (Justine, Philosophy in the Bedroom, Eugenie de Franval)*, Nueva York: Grove Press, 1966.
Safo, *Greek Lyrics*, Loeb Classical Library, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1982.
Scarry, Elaine, *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*, Nueva York: Oxford University Press, 1985.
Schama, Simon, *Citizens*, Nueva York: Vintage Books, 1989.
Schivelbusch, Wolfgang, *The Railway Journey*, Berkeley: University of California Press, 1986.
Schmitt, Jean-Claude, «The Ethics of Gesture», en *Fragments for a History of the Human Body*, parte segunda, eds. Michel Feher, Ramona Naddaff y Nadia Tazi.
Schwartz, Regina, «Rethinking Voyeurism and Patriarchy: The Case of Paradise Lost», *Representations* 34 (1991), pp. 85-103.
Scott, Joan Wallach, «"A Woman Who has Only Paradoxes to Offer"; Olympe de Gouges Claims Rights for Women», en *Rebel Daughters: Women and the French Revolution*, eds. Sara E. Melzer y Leslie Rabine.
Séneca, *Seneca's Letters to Lucilius*. 2 vols. Trad. E. Phillips Barker. Oxford: Clarendon Press, 1932.
—. Séneca, *Moral Epistles*, Chico, CA: Scholars Press, 1985.
Sennett, Richard, *The Fall of Public Man*, Nueva York: W. W. Norton, 1992; 1976.
—. *The Conscience of the Eye*. Nueva York: W. W. Norton, 1992; 1990.

Shakespeare, William, *The Merchant of Venice*, ed. W. M. Merchant. Londres: Penguin, 1967.
Simon, Erika, *Festivals of Attica: An Archaeological Commentary*. Madison: University of Wisconsin Press, 198 3.
Simson, Otto von, *The Gothic Cathedral: Origins of Gothic Architecture and the Medieval Concept of Order*, 3.ª ed., Bollingen Series XLVIII, Princeton: Princeton University Press, 1988. [Ed. cast.: Alianza Editorial, Madrid.]
Sirel, Edmund, «Les Lèvres de la Nation», París, 1792.
Sissa, Giulia, «The Sexual Philosophies of Plato and Aristotle», en *A History of Women in the West*, vol. I: *From Ancient Goddesses to Christian Saints*, ed. Pauline Schmitt Pante, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1992; París, 1991.
Smith, Adam, *The Wealth of Nations*, Nueva York: Everyman's Library, Knopf, 1991; Londres, 1776. [Ed. cast.: Alianza Editorial, Madrid.]
Stafford, Barbara Maria, *Body Criticism: Imaging the Unseen in Enlightenment Art and Medicine*, Cambridge, MA; MIT Press, 1991.
Stambaugh, John E., *The Ancient Roman City*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1988.
Stanton, G. R., y P. J. Bicknell, «Voting in Tribal Groups in the Athenian Assembly», *Greek Roman and Byzantine Studies* 28 (1987).
Starobinski, Jean, *Jean-Jacques Rousseau, la transparence et l'obstacle: Suivi de sept essais sur Rousseau*, París: Gallimard, 1971.
Stechow, Wolfgang, *Breughel*, Nueva York: Abrams, 1990.
Stow, Kenneth R., «Sanctity and the Construction of Space: The Roman Ghetto as Sacred Space», en *Jewish Assimilation, Acculturation and Accommodation: Past Traditions, Current Issues and Future Prospects*, ed. Menachem Mor, Lanham, University Press of America, 1989.
Strauss, Leo, *The City and Man*, Chicago, Rand-McNally, 1964.
Suetonio, *The Twelve Caesars*, ed. rev., Londres: Penguin, 1979.
Svenbro, Jesper, «La voix intérieure», *Phrasikleia: anthropologie de la lecture en Grèce ancienne*, París: Editions de la Decouverte, 1988
Symonds, J. A., *Memoirs*, Nueva York: Viking Press, 1984.
Tácito, *Agricola, Germania, Dialogus*, Loeb Classical Library. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1970.
Talma, François-Joseph, «Grandeur Without Pomp» (1825), en *Actors on Acting*, eds. Toby Cole y Helen Crich Chinoy.
Temkin, Owsei, *Galenism: Rise and Decline of a Medical Philosophy*, Ithaca, NY: Cornell University Press, 1973.
Temko, Allan, *Notre Dame of Paris*, Nueva York: Viking Press, 1955.
Tenenti, Alberto, «The Sense of Space and Time in the Venetian World», en *Renaissance Venice*, ed. John R. Hale.
Tertuliano, *Apologetical Works* (y Octavius, *Minucius Felix*), The Fathers of the Church Series, vol. 10. Washington, DC: Catholic University of America Press, 1950.
Thebert, Yvon. «Private Life and Domestic Architecture in Roman Africa», en *A History of Private Life*, vol. I: *From Pagan Rome to Byzantium*, ed. Paul Veyne. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1990; París, 1985.
Thompson, Paul, *The Edwardians: The Remaking of British Society*, 2ª ed., Nueva York: Routledge, 1992.

Tucídides, *History of the Peloponnesian War*, intr. de M. I. Finley, Londres: Penguin, 1954. [Ed. cast.: Alianza Editorial, Madrid.]
Tilly, Charles, *The Contentious French*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1986.
Toellner, Richard, «Logical and Psychological Aspects of the Discovery of the Circulation of the Blood», en *On Scientific Discovery*, eds. Mirko Grmek, Robert Cohen y Guido Cimino, Boston: Reidel, 1980.
Tucci, Ugo, «The Psychology of the Venetian Merchant in the Sixteenth Century», en *Renaissance Venice*, ed. John R. Hale.
Ullmann, Walter, *The Individual and Society in the Middle Ages*, Baltimore: Johns Hopkins Press, 1966.
Vernant, Jean-Pierre, «Introduction» a Marcel Detienne, *The Gardens of Adonis*.
—. «Dim Body, Dazzling Body», en *Fragments for a History of the Human Body*, parte primera, eds. Michel Feher, Ramona Naddaff y Nadia Tazi.
Veyne, Paul, *Bread and Circuses*, Londres: Allen Lane/Penguin, 1990; París, 1976.
Vidler, Anthony, *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely*, Cambridge, MA: MIT Press, 1992.
Virgilio, *Eclogues. Virgil's Works*, Intr. de Charles Durham, Nueva York: Modern Library, 1934.
Vitrubio, *The Ten Books of Architecture*, Nueva York: Dover Publications, 1960. [Ed. cast.: Alianza Editorial, Madrid.]
Vovelle, Michel, *La Révolution Française: Images et récits*, 5 vols., París: Messidor/livre Club Diderot, 1986.
Walkowitz, Judith R., *City of Dreadful Delight: Narratives of Sexual Danger in Late-Victorian London*, Chicago: University of Chicago Press, 1992.
Weber, Max, *The City*, Nueva York: The Free Press, 1958; Tubinga, 1921.
Webber, Melvin, «Revolution in Urban Development », en *Housing: Symbol, Structure, Site*, ed. Lisa Taylor, Nueva York: Rizzoli, 1982.
Welch, Katherine, «The Roman Amphitheatre after Golvin», manuscrito inédito, Nueva York University Institute of Fine Arts, 1992.
White, Michael L., *Building God's House in the Roman World: Architectural Adaptation Among Pagans, Jews, and Christians*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1990.
Whyte, William, *City: Rediscovering the Center*, Garden City, NY: Doubleday, 1988.
Wildenstein, Daniel y Guy, *David: Documents suplémentaires au catalogue complet de l'oeuvre*, París: Fondation Wildenstein, 1973.
Williams, Raymond, *The Country and the City*, Nueva York: Oxford University Press, 1973.
Willis, Thomas, *Two Discourses Concerning the Soul of Brutes*, Londres, 1684.
Winckelmann, Johann Joachim, *History of Ancient Art*, Nueva York: Ungar, 1969.
Winkler, John J., *The Constraints of Desire: The Anthropology of Sex and Gender in Ancient Greece*. Nueva York: Routledge, Chapman & Hall, 1990.
—. «The Ephebes' Song», en *Nothing to Do with Dionysos?*, eds. John Winkler y Froma Zeitlin, Princeton: Princeton University Press, 1990.
Wittgenstein, Ludwig, *The Blue and Brown Books: Preliminary Studies for the «Philosophical Investigations»*, Nueva York: Harper Colophon, 1965.

Woolf, Virginia, «The Novels of E. M. Forster». *The Death of the Moth and Other Essays*, Nueva York: Harcourt, Brace, 1970.
Wycherley, R. E., *How the Greeks Built Cities: The Relationship of Architecture and Town Planning to Everyday Life in Ancient Greece*, 2ª ed., Nueva York: W. W. Norton, 1976.
—. *The Stones of Athens*, Princeton: Princeton University Press, 1978.
Yourcenar, Marguerite, *Memoirs of Hadrian*, Nueva York: Farrar, Straus & Giroux, 1954.
Zanker, Pau, *The Power of Images in the Age of Augustus*, Ann Arbor: University of Michigan Press, 1990.
Zeitlin, Froma, «Playing the Other: Theatre, Theatricality, and the Feminine in Greek Drama», en *Nothing to Do with Dionysos?*, eds. John Winkler y Froma Zeitlin.
Zucker, Paul, *Town and Square: From the Agora to the Village Green*, Nueva York: Columbia University Press, 1969.

ÍNDICE ANALÍTICO

